

# Entreletras

---

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

**Revista de Estudios Literarios**  
Maturín, Año IX. No.18. Julio- Diciembre 2025

**Homenaje a Ramón Ordaz**

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. 18. Julio- Diciembre 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.

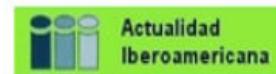
## OBJETIVOS

- 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. Yamiles Salazar

Subdirectora de Docencia (E)

Prof. José Acuña Evans

Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Raúl López

Subdirector de Extensión (E)

Prof. Hernán Ferrer

Secretario

# CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA



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

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

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

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

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

# Entreletras

## REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Director

Jeús Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

ORCID 0009-0006-1393-3338

Director Ejecutivo

Franco Canelón (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

### CONSEJO EDITORIAL

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luis Malaver (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

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

### EQUIPO DE ARBITRAJE

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonzo (Universidad de Oriente)

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

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

María Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)

Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Saturnino Valladares (Universidade Federal do Amazonas. Brasil)

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

Freddy Millán (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Sonia García (Universidad Simón Bolívar)

Omar Hurtado (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

### ¿CÓMO VINCULARSE A LA REVISTA?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista Entreletras

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: [entreletras.cilca@gmail.com](mailto:entreletras.cilca@gmail.com)

[upelentreletras@gmail.com](mailto:upelentreletras@gmail.com)

[jesus.medina.ipm@upel.edu.ve](mailto:jesus.medina.ipm@upel.edu.ve)

Diseño y arte final: Jesús Antonio Medina Guilarte.

# Sumario

**Editorial** 8

**Entrevista**  
Ramón Ordaz: “La forma la crea el poeta, el contenido esta allí” /Luis Malaver 9

**Conferencia**  
Reformulación del tema de civilización y barbarie en Rómulo Gallegos /Gustavo Luis Carrera 16

**Ensayo**  
*Cruz y Arco: el evangelio existencial de Rafael José Gómez* /Ramón Ordaz 19

**Homenaje a Ramón Ordaz**  
*Notas para homenajear a un grafopoeta* /Eduardo Embry 27  
*Ramón Ordaz desde la memoria y el afecto* /Fidel Flores 29  
*Potestades de Zinnia: La mujer como imagen y fuente de la poesía* /Luis Gómez Sánchez 30

**Memoria gráfica de Ramón Ordaz**  
*Revista “En Ancas” (1976-1981)* 34  
*Revista “Poda” (2005-2014)* 35  
*Grafopoemas*/Ramón Ordaz 36

**Artículos**  
El sufrimiento y la tortura como mecanismo de control dictatorial durante el gomecismo: una lectura del contexto carcelario presentado en *Puros Hombres* de Antonio Arráiz /Gabirela Teresa Ortega 39  
*Matsuo Bashō na poesía haicaísta do Amazonas*/Cacio José Ferreira, Allan Nywner Praia y Celso Medina 44  
*Matsuo Bashō en la poesía haicaísta del Amazonas*/Cacio José Ferreira, Allan Nywner Praia y Celso Medina (traductor) 51  
*El bolero: reflexiones modernas en dos novelas venezolanas* /Carlos Baptista Díaz 58  
*Lo intertextual, la especularidad y la ginocrítica en la poesía de Louise Glück* /Nancy C. Gutiérrez 63

**Crónica**  
*El casabe* / Jesús Alberto Guevara Febres 70

**Reseña**  
*El fustigar del cielo y el mar* / Nelson Guzmán 73

**Literatura Otra** (cinco poemas amazónicos. Selección y comentario: Carlos Antônio Magalhães Guedelha. Traducción: Celso Medina)  
*Madrugada camponesa/Madrugada Campesina*/Poema de Thiago de Mello 74  
*Geografía provinciana/Geografia provinciana*/Poema de Astrid Cabral 76  
*Poema das tuas mãos/Poema de tus manos*/Poema de Violeta Branco 77  
*Encontro das águas/Encuentro de las aguas*/Poema de Quitino Cunha 78  
*Romance da noite-chuva/Romance de la noche-lluvia*/Poema de Elson Farias 80  
Normas para los autores 81  
Normas para los árbitros 82  
Autores 84

# Editorial

Tras nueve años de publicación ininterrumpida, *Entreletras*, la revista del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín, perteneciente a la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, publica su décimoctavo número. Como es habitual, la revista busca presentar diversas perspectivas sobre la literatura y los contextos en los que se desarrolla, abarcando múltiples ámbitos geográficos.

La figura central de este homenaje es el poeta, cronista, editor, profesor universitario e investigador literario Ramón Ordaz. Reconocido por su tenacidad en la creación y difusión de la literatura venezolana. Ordaz ha puesto un énfasis particular en lo que podríamos denominar la “literatura de adentro” de nuestro país. Para profundizar en su pensamiento, presentamos una entrevista realizada por el también poeta y narrador Luis Malaver. En esta conversación, Ordaz enfatiza su preferencia por una creación literaria que prioriza la forma. Él mismo confiesa: “Yo sobre todo privilegio la forma, sin pretender decir con esto que es hablar de poesía pura ni nada por el estilo. Creo que lo fundamental en un poeta, incluso, yo diría que en cualquier tarea del arte, es la forma. Porque por la forma se comienza a definir el trabajo y el oficio del poeta, cómo está trabajando la materia que tiene en sus manos”. Además, para dejar constancia de su profundo afecto por la literatura del interior de Venezuela, Ordaz nos ofrece, en la sección de Ensayo, su visión sobre la trascendencia del poeta Rafael José Gómez en la historia de la poesía de Cumaná. Esta ciudad venezolana es cuna de grandes figuras literarias como José Antonio Ramos Sucre y Andrés Eloy Blanco, lo que resalta la importancia de la perspectiva de Ordaz sobre la riqueza poética de la región.

Para retomar un tema de perpetua relevancia, presentamos en la sección “Conferencia” un texto del investigador literario Gustavo Luis Carrera. Se trata del aún vigente y debatido asunto de la Civilización y la Barbarie, cuya configuración en el imaginario latinoamericano ha sido profundamente influenciada por la obra del célebre autor venezolano Rómulo Gallegos. Su conferencia, titulada “Reformulación del tema de Civilización y Barbarie en Rómulo Gallegos”, no solo nos invita a trascender los enfoques comunes sobre esta dicotomía, sino que también ofrece nuevas perspectivas para comprender su complejidad y las implicaciones que ha tenido en la identidad cultural de la región.

La sección de Artículos esta vez destaca por la variedad de sus temas. Los profesores Cacio José Ferreira (UnB/PPGL-UFAM) y Allan Nywner Praia (UNICENTRO) nos ofrecen su artículo “Matsuo Bashô en la poesía haikuista del Amazonas”, en el que trazan una interesante panorámica de la influencia del haiku en la creación poética brasileña, en especial en el Amazonas brasileño. Este artículo se publica en portugués y en español, y su traducción es de Celso Medina. De Gabriela Teresa Ortega, de la Universidad Central de Venezuela, publicamos su texto “El sufrimiento y la tortura como mecanismos de control dictatorial durante el Gomecismo: una lectura del contexto carcelario representado en *Puros hombres*, de Antonio Arráiz”, en el que se reflexiona sobre la opresión institucional estatal a partir de ideas de Hannah Arendt y Carolina Guerrero, tomando como texto ejemplificador la novela del venezolano Antonio Arráiz, editada en 1938. Carlos Baptista nos ofrece su texto “El Bolero: reflexiones postmodernas en dos novelas venezolanas”, a partir de las obras *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), de Eduardo Liendo, y *Parece que fue ayer* (1991), de Denzil Romero. Se cierra la sección de artículos con el texto de la profesora Nancy Cordero Gutiérrez, de la Universidad Metropolitana, de Venezuela, titulado “Lo intertextual, la especularidad y la ginocrítica en la poesía de Louise Glück”.

En la sección “Crónica”, Jesús Alberto Guevara Febres describe y recrea la tarea del campesino venezolano al ofrecer el pan más popular en Venezuela: el casabe.

En la sección Reseñas, Nelson Guzmán da cuenta de su lectura del libro *Solo el mar*, de Celso Medina.

La sección de Homenajes está conformada por textos que encomian la obra cultural de Ramón Ordaz. Fidel Flores nos relata cómo se desarrolló el trabajo intelectual de Ordaz, poniendo como hito crucial los inicios en su ciudad natal, El Tigre, Venezuela. Luis Gómez realiza un perspicaz análisis del libro *Potestades de Zinnia*, y Eduardo Embry pone el foco en los grafopoemas del autor venezolano. Además de estos textos, quisimos ilustrar este homenaje con gráficas de las revistas que ha fundado y dirigido el poeta, y también obsequiamos a nuestros lectores facsímiles de su libro *Grafopoemas*.

Cerramos nuestra edición con la acostumbrada sección “Literatura Otra”, dedicada en esta ocasión a la poesía amazonense de Brasil. El profesor Carlos Antônio Magalhães Guedelha, de la Universidad Federal de Amazonas, escogió cinco poemas representativos de esa región, en los que la geografía y el *pathos* amazónico se hacen patentes. Cada uno de esos poemas viene acompañado de una opinión que da cuenta del lugar que cada autor ocupa en el espectro de la poesía amazonense. Esos poetas son Thiago de Mello, Astrid Cabral, Violeta Branca, Quintino Cunha y Elson Farias. La traducción del portugués al español es de Celso Medina.

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

Al cierre de nuestra edición, lamentamos profundamente el deceso de María Beatriz Level Hernández, una valiosa aliada y colaboradora de nuestra revista. Queremos dejar constancia de nuestra profunda consternación por su partida, especialmente en un momento en que su trabajo intelectual ofrecía un gran potencial para el futuro. Siempre honraremos su memoria y el legado que nos dejó.

## ENTREVISTA

## Ramón Ordaz

“La forma la crea el poeta, el contenido está allí”

Luis Malaver Valderrama  
 Universidad de Oriente (UDO)  
 luismalavervalderrama@gmail.com

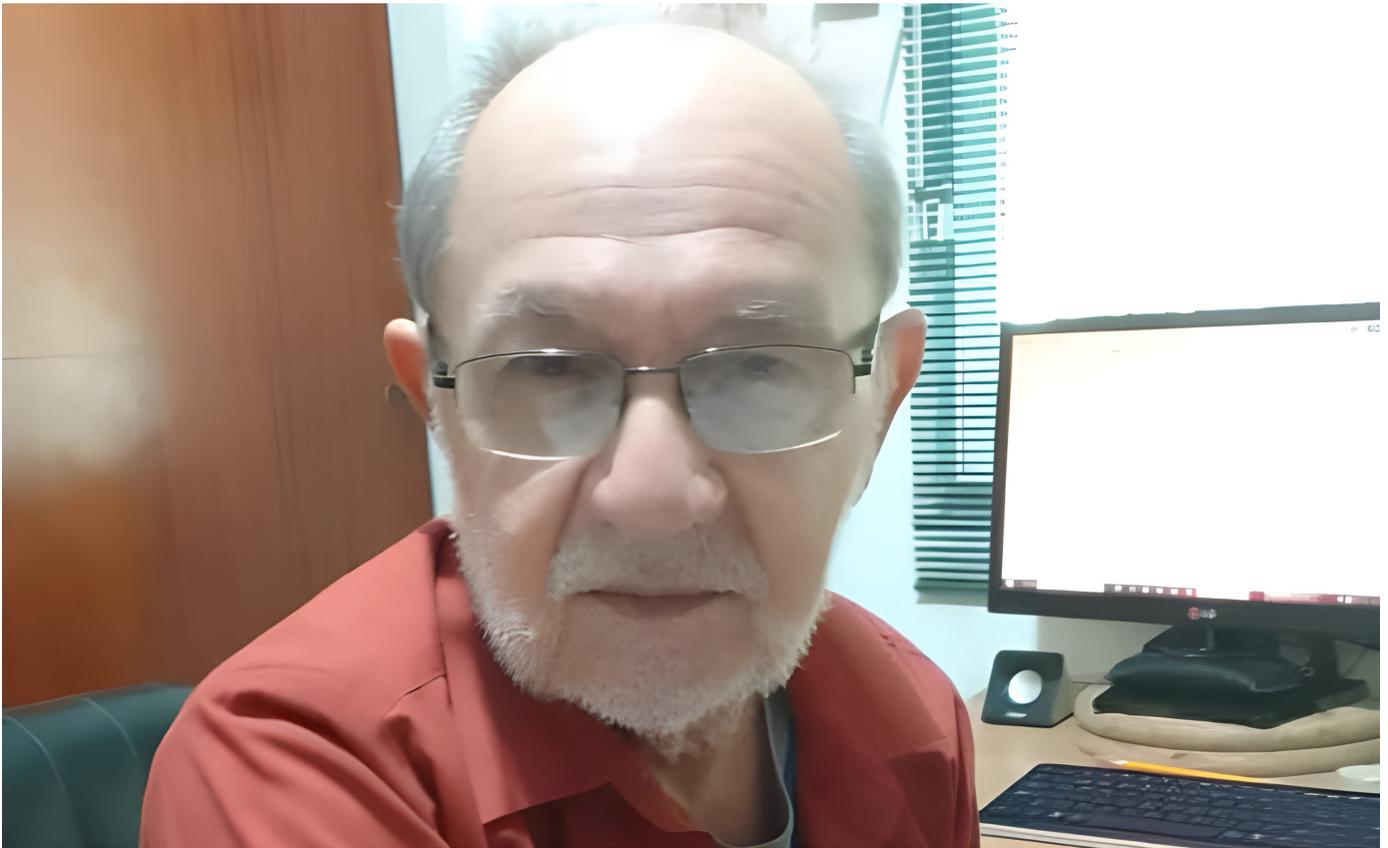


Foto: Antonio José Vega

Nacido en El Tigre, Venezuela, en 1948, Ramón Ordaz es reconocido por su obra en los géneros de poesía, ensayo y crónica. Posee una sólida formación académica, con una Licenciatura en Educación (Mención Castellano y Literatura) de la Universidad de Oriente y una Maestría en Literatura Iberoamericana de la Universidad de Los Andes. A lo largo de su carrera, ha demostrado un compromiso notable con la difusión cultural y literaria. Fue director y fundador de la revista de arte y literatura *En Ancas* (Caracas, 1976-1981), así como director del periódico *Oriente Universitario* (Cumaná, 1981-1983). Además, dirigió el Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre” en Cumaná durante casi dos décadas (1983-2000), donde también fundó y dirigió la revista *Trizas de Papel*. Su labor editorial se extiende a la dirección de la *Revista Latinoamericana de Poesía Poda*. Ha participado activamente en numerosos congresos y simposios de literatura tanto en Venezuela como a

nivel internacional. Entre sus obras más destacadas se encuentran poemarios como *Esta ciudad, mi sangre* (1975), *Potestades de Zinnia* (1979), *Diario de Derrota* (1993) y *Kuma* (1997), y colecciones como *Antología del Otro* (1990) y *Grafopoemas* (1992). En el ámbito del ensayo, su libro *El pícaro en la literatura iberoamericana* (primera edición en México, 2000; segunda edición en Venezuela, 2007) es una referencia importante. Otros títulos incluyen *Profanaciones* (2002), *Albacea* (2003) y *Obertura de mar* (2023).

**Luis Malaver:** Poeta, ¿cuáles han sido sus últimos libros publicados, ya sea en papel o en digital?

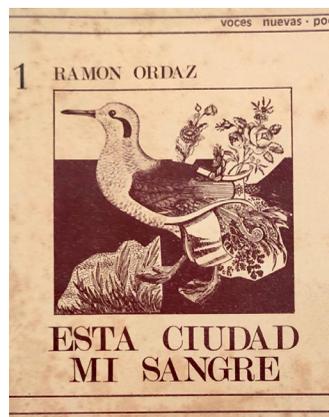
**Ramón Ordaz:** Tengo años sin publicar porque yo no pertenezco al mercado editorial. Tampoco he llevado libros a ningún lado. Tengo libros inéditos, pero no me he planteado publicarlos. Pero, sí, el último fue un breve ensayo sobre el poeta Pedro Navarro

González, a quien considero una cima de la poesía neoespartana, digamos que por la intensidad de su lenguaje y porque se inserta en lo que es el contexto de lo que fue el romanticismo venezolano del siglo XIX. Él nació en el siglo XIX, es un hombre decimonónico, si se quiere y, por supuesto, la herencia cultural, la herencia literaria y el contexto de su universo de miradas del mundo está en ese marco de la poesía del romanticismo. Considero que su obra es perdurable, con valor propio dentro de ese canon, con mucha soberanía de lenguaje. Sin ánimos de comparación con Juan Antonio Pérez Bonalde, José Antonio Maitín y algunos otros, Navarro González, sin duda, comparte honores en ese movimiento, con el lamentable hecho de que no goza del reconocimiento, prácticamente se le ignora.

Lo otro es la edición digital del poemario *Obertura de mar*, que publicó Editorial La Castalia en su Colección El alfabeto del mundo hace un par de años.

**L.M:** Retomas algo el tema de *Kuma*

**R.O:** Sí, claro.



**L.M:** Eduardo Gasca y yo comentábamos en cierta ocasión que nos gustaba más lo que estabas escribiendo ahora que los libros anteriores, por ejemplo, *Potestades de Zinnia*, *Esta ciudad mi sangre*. Hablamos de esa plasticidad del lenguaje sin artificios, más cadenciosa y musical. En lo anterior estaba más esa parte experimental, lo críptico y lo artificioso.

**R.O:** Yo comparto esa opinión. *Esta ciudad mi sangre* es un aborto. No había salido todavía de la inocencia con respecto al trabajo poético. Y se trataba no de la inspiración, sino de la aspiración. Si no tenemos facultad para saber lo que es la forma, estamos perdidos. Porque contenido sobra, lo que no sobra es forma. La forma la crea el poeta, el contenido está allí. Yo sobre todo privilegio la forma, sin pretender decir con esto que es hablar de poesía pura ni nada por el estilo. Creo que lo fundamental en un poeta, incluso, yo diría que en cualquier tarea del arte, es la forma. Porque por la forma se comienza a definir el trabajo y el oficio del poeta, cómo está trabajando la materia que tiene en sus manos. El reto siempre es la forma, y esos poemas de *Esta ciudad mi sangre* son poemas evacuados de circunstancias amorosas, existenciales, de circunstancias marginales de existencia, frutos de lo perdido que andaba en la Caracas de entonces. Igual te podría decir de otra edición marginal en Cumaná, *Entreveros*, eso no tiene nada.

**L.M:** Ramón, dentro de tu actividad escritural diversa: reseñas,

artículos, ensayos, comentarios, recientemente se ha colado un libro en el que de alguna manera aboradas la crónica, la biografía de Pedro Antonio García. ¿Cómo te sentiste?, porque habías abordado poco la crónica.

**R.O:** No es un libro de crónicas. Es más bien de entrevistas.

**L.M:** Vinculas el personaje en un contexto social, económico, referentes muy conocidos, de alguna manera relacionados con la crónica.

**R.O:** Aplico someramente algunas referencias culturales de orden sociológico, antropológico y hasta psicológico. Son lecturas muy por encima, porque los lectores de ese libro no van a ser intelectuales, sino gente ligada a la familia, a amigos, cualquiera lo puede leer. En una primera redacción lo vi muy artificioso, muy intelectual, eliminé todo eso porque me pareció una necedad de mi parte y esa gente no lo iba a entender.

**L.M:** Algo de incomodidad tendría porque suponía hacer algo que no haces en la poesía, aquí estabas pensando en un lector. En la poesía pensarás en tus amigos lectores o amigos poetas, si lo haces, pero en este libro tenías que pensar en una persona, fue además un libro que te propusieron hacer.

**R.O:** Exactamente. No es un libro literario. Ahora, lo que sí tengo en la gaveta es el proyecto de hacer *Luces de Cumaná*, ensayos y textos diversos sobre poetas, escritores, referencias de Cumaná. Es mi mirada de Cumaná... Estoy trabajando eso y voy a incluir todo lo escrito alrededor del espíritu de la ciudad, porque esos afectos son imperecederos. Después de mi madre y los amores, Cumaná ha sido un norte para mí. Primero, porque cuando yo salí de esa sabana de El Tigre, en 1965, todavía era un pueblo virgen que no tenía referencias culturales, apenas un ateneíto, no había nada, es decir, yo llegué a Cumaná con mucha orfandad cultural. Yo leía por los contactos que tenía en el Liceo Briceño Méndez, ahí llegué a conocer a activistas políticos del Mir, del viejo Mir, y hasta intelectuales que yo veía que se daban duro con la literatura. Entonces, yo me comencé a motivar. Recuerdo que fiché la *Iliada* y la *Odisea*, guardaba los apuntes de esas lecturas. Era una pasión, una locura del carajo. Recuerdo que comencé a leer *Ana Karenina*, de Tolstoi, *María*, de Jorge Isaacs, qué sé yo. Pero eran lecturas dispersas, sin propósitos. Cuando llego a Cumaná me incorporo a las luchas estudiantiles y a los grupos políticos, pero en paralelo comienzo a descubrir una ciudad que no era El Tigre; comienzo a descubrir un pasado. Es entonces cuando me apasiona la crónica de la ciudad, entro en una lectura de la ciudad y empiezo a indagar, a enamorarme de aquello, que hasta el sol de hoy constituyen pertenencias, no lo puedo negar. Esas referencias que se van conmigo y son más.

**L.M :** Eres uno de los animadores, creador, colaborador de varias revistas. Recuerdo *En Ancas*, *Poda*, *Trizas de papel*. ¿Consideras que los sesenta y los setenta fueron la época dorada de las revistas literarias?

**R.O:** Sí, porque bastaba que dos o tres amigos se reunieran, se tomaran unos tragos y dijeran vamos a sacar una revista. Y no costaba mucho, porque buscaban colaboradores y de alguna manera echaban pa'lante. Vale recordar la revista *En Haa*, que editaban Pérez Peralta, José Balza, Carlos Noguera, entre otros.

*En Haa* es un ejemplo de revista multigráfica. Fue una revista hecha a pulmón y marcó una época, fue significativa, igual que en Maracaibo publicaban revistas similares, en Valencia, en Barquisimeto, en Barinas. Existían las revistas mejor facturadas como *Sardio*, una revista de la vanguardia intelectual posperezjimenista. Asimismo, *Sol cuello cortado*, la revista de las ediciones de *El techo de la ballena*, entre muchas otras experiencias de esa época.

**L.M:** ¿Cuándo consideras que se rompió este auge?

**R.O:** Empezó a decaer en la década de los ochenta para los noventa. Ya había una crisis que se enlaza con la crisis económica y venía decayendo ese flujo de producción. Cuando aparece Chávez, la opción “revolucionaria”, todos nos alegramos porque pensamos que venía el rescate de todas aquellas cosas que hizo la izquierda; porque aquí todas esas revistas las hizo la izquierda. Añorábamos esa vuelta, el renacer de ese esplendor de las revistas de los sesenta y los setenta. La cultura en el país la hizo la izquierda, porque eso sí tuvieron los gobiernos de la Cuarta República, el sector cultura se lo daban a los izquierdistas, ¡es increíble esta vaina! Todos ellos ocuparon puestos en las instituciones culturales. Por ejemplo, buena parte de nuestros intelectuales se hicieron fuertes en el Inciba y el CONAC, y muchos otros de ese pasado que hoy siguen con la misma chupeta en la boca. Todo lo que fue el trabajo cultural prechavismo, digamos décadas, fue obra de la izquierda, pero hubo un deterioro, una crisis, el viernes negro y, entonces, claro, aparece el Salvador de los pobres y desamparados finalizando el siglo. Por comprar esa política redentorista y creer que llegó el momento, porque siempre soñamos y creíamos que las revoluciones eran, coño, la liberación del espíritu, la mirada estética del mundo y un poco de mojones que uno oía y se engolosinaba con ellas. Resulta que llegamos a esto. En sus primeros tiempos fue un derroche de cultura malhabida, distorsionada completamente. Editaron esa revista que lleva el título de un poema de Maiakovski, *A plena voz*, cien mil ejemplares, 200 mil ejemplares, que la gente botaba y la cogía hasta para limpiarse el culo, un desastre. Una vaina que no la leía nadie.

**L.M:** También tenía problemas de distribución y podías conseguirte en una librería del gobierno arrumes hasta el techo.

**R.O:** Tú vas hoy a cualquier sitio y no consigues una... desapareció. Te das cuenta, literatura efímera, revistas efímeras, porque no tienen una base de sustentación. Aquello era un mazacote de vainas ideológicas con supuestos poetas, con supuestos teóricos, y un poco de soñadores frustrados que no se sabía lo que eran. Eso no tenía ni pies ni cabeza. No surgió en todo este proceso una revista que tú puedas decir, coño, esta es una revista hecha con un plan, que va a trascender, que debería estar ahí todavía; pero no, estaban era gozándose esta vaina. La contraparte, una revista hecha desde el poder del pasado y sostenida y soportada por el poder, como la *Revista Nacional de Cultura*, que quedó en el tiempo, pero que terminaron invisibilizándola como hicieron con la revista *Imagen*. Cuando el poder actual toma una revista y la somete a su proyecto político, muere. A mí me llamaron varias veces para participar en esas revistas y dije que no estaba interesado, te estoy hablando del 2008, tal vez. Yo vi para dónde iba todo eso.

**L.M:** Sobreviven algunas revistas digitales, como *Actual*, de la Universidad de Los Andes, *Bordes* de la ULA, dirigida por Camilo Mora, no sé si aún circula *Voz y Escritura*, *Cárcava* y otras.

**R.O:** Claro, revistas institucionales. A mí me llamaron después de la muerte de Milagros Mata Gil para incorporarme al equipo de *Cárcava* y acepté. Formo parte de los colaboradores, no soy de la directiva, pero soy del equipo. Yo les entregué un trabajo sobre Luis Enrique Mármol, que me parece una figura todavía no rescatada del todo, a pesar de la significación que tiene Mármol en el proceso que va del modernismo a la vanguardia. Pero su vida trunca no le permitió concretar libro alguno. *La locura del otro* es un libro publicado por sus amigos, recoge toda su poesía de 1917 hasta el 1924 o 25 cuando muere trágicamente.

**L.M:** Cómo no recordar a Luis Castro, que también murió muy joven.

**R.O:** Luis Castro asomaba muy bien, él era un adelantado, curiosamente, un muchacho que había salido de aquí de Porlamar. “Yo soy América”, su poema publicado en la revista *válvula*, y los que dejó escrito, sus amigos, entre ellos Pablo Rojas Guardia, se encargaron de publicarlos bajo el título de *Garúa*. Igual ocurrió con Cruz Salmerón Acosta.

**L.M:** ¿Es el poeta un servidor público? ¿Todavía podemos hablar de poesía y revolución, aquel título de Maiakovski, poesía y democracia, poesía y compromiso político, poesía y liberación, o es hora de que despojemos a la poesía de ese lastre?

**R.O:** Esa es una buena pregunta por una sencilla razón: permite reflexionar sobre estas cosas que han sucedido y seguirán sucediendo, porque el grado de inmadurez e infantilismo de la humanidad va de una generación a otra, ¡cómo se hace! Comenzando por lo primero: el poeta es un servidor social. Nadie lo ha contratado para eso, para empezar por ahí, esa es una especie de soberbia y de engreimiento decir que el poeta es un servidor social. Pues, yo creo que es una gran mentira, nadie me ha contratado para eso ni yo me siento un servidor social. Mi ejercicio de la palabra, que es hablar o escribir desde la lengua, nadie me inhibe de eso, esté preso o esté libre, ese es un ejercicio del espíritu donde yo no tengo límites, nadie me va a coartar a mí la posibilidad de expresar lo que quiero. Entonces, esto de que el poeta es un servidor social es un artilugio, una especie de manierismo revolucionario, una especie de coqueteo con una ideología y me parece muy barato. Nosotros, todos los seres humanos, independientemente de si seamos poetas o no, somos servidores sociales, o deberíamos serlo, eso es otra cosa, por allí es por donde tiene que ir la cosa, No porque soy poeta soy un servidor social. No. Yo como poeta no soy un servidor social, soy servidor de la lengua y escribo. Vamos a la otra parte, poesía y democracia, poesía y revolución. Todos estos son sofismas que venden las ideologías y los partidos políticos. Pero es inevitable, eso es inevitable, ¿por qué? Porque la poesía es un acto del espíritu, como diría Paul Valéry, igual para todas las obras. Él no clasificaba la lírica, el novelista, el ensayista, el fue muy claro en un estudio que hizo, un plan de estudio que le hizo al Colegio de Francia, prefería hablar de las “obras del espíritu”, y cuando se refería a la poética era en sentido general del uso de la lengua, sin necesidad de dar cuenta de si era poeta, dramaturgo o novelista.

Hablaba de la “obra en acto” y además no las clasificaba, lo que me parece más hermoso, más amplio, más abierto. Nosotros trabajamos al operar con la lengua, el uso de la lengua en su mejor sentido estético. “Obras del espíritu” para diferenciarla, tal vez, de las obras cotidianas, del habla cotidiana, de muchas cosas. No creo en esos sofismas del compromiso, todas esas son invenciones de una ideología.

**L.M:** Hay gobiernos que dejan a la poesía en paz, no tienen ni quieren tener ninguna incidencia en ella, la poesía va por su camino, construye su mundo y el gobierno se dedica a la política

**R.O:** Ese es el deber ser que no ocurre en regímenes de este corte, como en el que vivimos. Eso está ocurriendo en Nicaragua, Cuba ni decirlo. El uso de la lengua nos lleva a pensar la lengua, pensar el idioma, la palabra, porque lo que hacemos cotidianamente es nuestro servicio público, con la lengua nos comunicamos, el uso normal de la lengua, en eso operamos todos y no deja de ser poética a veces. Cuando la escritura está en función estética es otra cosa, en el sentido de que tú tienes un propósito con ella. El caso mío, muy particular, yo digo el mío, no que es exclusivo mío, por supuesto. Asumo la lengua que tengo, que es la única que tengo, el idioma con que me comunico de la manera más pulcra y más castigadora conmigo mismo a la hora de usarla para comunicar cualquier hecho estético. Primero, porque eso sí me dice mucho del compromiso interior con mi lengua materna, el decoro que debo tener con ella, no tirarla como basura cotidianamente. Es muy lamentable que los discursos oficiales se dediquen a envilecerla. En el pasado el canon de la lengua lo preservaban los gobernantes, los magistrados; en parte cumplían una labor educativa, hoy son sus verdugos. Ahí sí hay que establecer un deslinde. Pero por lo general la gente no tiene conciencia de eso. Yo si escribo una crónica, un ensayo, un poema, un relato, o si se me ocurriese escribir una novela, creo que no tengo esas facultades, me he dado cuenta que no las tengo, lo concebiría siempre desde la perspectiva de enaltecer la lengua, de sacarle todo el brillo y lucidez posible. Yo no soy un ser alado que está por allí pensando en la inmortalidad del cangrejo. No señor, vivo lo que vive cualquier vecino, cualquier ciudadano nuestro en sus pesares y sus glorias. Ahora, la poesía no, porque la poesía es un acto del espíritu, es una pertenencia, un acto tuyo de cómo tú realizas tu visión de mundo que no es la visión exterior, que no es lo que está afuera, lo que está allí es así, yo no lo voy a cambiar, pero yo tengo un mundo y puedo concebirlo para mí y, digamos, hacer la transustanciación en la palabra convertida en poesía. Eso es otra cosa, pero no quiere decir que tú estas alejado del mundo. Por eso yo intervengo y digo cosas aquí y allá porque me duele, no soy un carajo confinado en una torre de marfil, no soy un Segismundo, sé lo que pasa en el mundo y vivo lo cotidiano.

**L.M:** ¿Y la poesía en Margarita, poeta?

**R.O:** Se ha dicho que Margarita es una isla, tierra de poetas, pero eso es un eslogan más turístico que real y con esto quiero hacer una diferencia, porque se puede confundir y se tiende a confundir. Margarita es la tierra donde se ha salvado el canto tradicional y ese canto tradicional es poético. Hay que hacer la salvedad, dejarlo claro. Creo que los cantores populares salvan ese espacio de la isla, los galeronistas, los que cantan malagueñas, jotas, punto y llanto, zumba que zumba, polo. Son los poetas populares,

que del medioevo para acá, mucho antes, pero digo medioevo porque comienzan otras odiseas, pero eso existía mucho antes. Pero digamos que esos poetas margariteños, la literatura, la escritura, que podrías llamar poética, de Margarita, tiene una transcendencia por el canto, y hay un logro. Margarita en ese sentido ha sido una especie de bastión del canto y sus juglares, sus poetas, sus cantores han dado la cara por ella. Pero entonces hay que establecer una diferenciación entre poesía tradicional, poesía popular y poesía culta, es decir, la que tiene un propósito estético. Los juglares no tienen esa formación, y cantan coplas, décimas hermosas y hacen figuras hermosas, imágenes hermosas, mientras otros dicen pistoladas, lugares comunes y necedades, pero también vale; porque eso forma parte del todo: para que exista lo bueno tiene que existir lo malo. También se celebra eso. Yo te podría decir que en los cantores populares hay muchos que son ta' barato y hay unos que son hombres de oficio, que cuando van a cantar construyen sus decimas o sus jotas o sus endecasílabos,



Foto: Antonio José Vega

si van a cantar malagueñas... hacen una construcción lírica y lo hacen con mucha prestancia y mucha hidalguía, y también están los que se lanzan al ruedo sin ton ni son y dicen sus loqueras ahí, pero eso también vale. Como valemos todos. Eso es una máxima. Para que yo exista tienen que existir los otros y si yo tengo un rango es porque los otros lo tienen también. Todos somos necesarios. Lo que tú no puedes hacer es celebrar la mediocridad. Horacio lo dice: “El Poeta no puede ser mediocre”. Hay que reflexionar un poco sobre la poesía de Margarita y sobre todo Margarita, porque Nueva Esparta... ahorita es Coche, que más o menos tiene unos poeta resiliente, creo que hay un poeta en Coche que se llama Luis Emilio Romero, poeta de mi admiración. Es un poeta resiliente y creo que está haciendo un esfuerzo para instalarse como hombre que está en el ejercicio de la palabra, como lo haces tú, Luis, desde la narrativa, -el cuento, la novela- y la poesía. No hay una tradición en Coche de la literatura. Han querido hacerla a través de Víctor Salazar, que por unas circunstancias pasó por Coche, pero no fue cochense realmente, ni vivió en Coche. Al fin y al cabo, Víctor Salazar es un fenómeno caraqueño o barcelonés, más que cochense. Es un fenómeno de expresión de la literatura de los años 60 en Caracas, que si nació aquí o pasó por allá es otra cosa. Cada quien quiere arrancar un poquito de la gloria del otro para decir “nosotros somos esto”, está bien, ¡aprovéchale!, si algo es dable compartir. Trataron también de convertir a Cubagua en una especie de faro de la poesía por la presencia y la llegada circunstancial de Juan de Castellanos, que después salta para acá. Fue un cronista en verso, no se puede decir que fue un poeta. Un

cronista en octavas reales, pero cronista, la poesía no está por ningún lado. Cubagua sigue siendo esa soledad después de 1541, cuando aquel tsunami la arrasó. Coche ha resistido ahí, tiene un hombre allí. Por ahí pasó un hombre, Vicente Fuentes, pero tengo entendido que es porlamarense y como escritor tampoco fue consecuente. Escribió unos cuentos, incluso se dio el tupé de que José Ramón Medina y Fernando Paz Castillo, que eran los críticos del momento, le dedicaran páginas para hablar de él. Como ocurrió con Luis Castro. Pero lamentablemente Vicente Fuentes no fue consecuente con su escritura, no trascendió y quedaron unos poemas por ahí.

**L.M:** En Venezuela los escritores se han dedicado más a la poesía y al cuento que a la novela. Esa realidad es aún más evidente en Nueva Esparta. ¿A qué crees tú que se deba la no preferencia de los escritores por la narrativa más extensa?

**R.O:** La pregunta se responde sola. La gente va por la “facilidad”, es decir, entiéndeme, facilidad entre comillas. La gente cree que hacer poesía, cantar, hacer una décima, cantar, o escribir, aunque no sea en metro y rima, sino verso libre, eso es más fácil que escribir una novela.

**L.M:** Yo creo que es al revés.

Precisamente, tienes razón, esa es la gran equivocación que tiene la gente, creen que la poesía es soltarse una flatulencia y ya está; pues no, señor. La poesía es síntesis. Tú te imaginas la capacidad que tienes que tener para condensar en un verso, en un fragmento, en la emisión de un ritmo, en la cadencia verbal que significa un verso y decir cosas maravillosas y que tú digas, cóno, esto es redondo. Puede ocurrir que a alguien iluminado le ocurran esas cosas y le vengan esas iluminaciones para decir en unos versos algo maravilloso y esplendoroso, pero no es lo común. Eso ocurre, puede ocurrir, en el rapto de una palabra, como decía Rubén Darío. Creo que nosotros, los que escribimos y creemos en la poesía, tenemos la plena seguridad, como has dicho, que es el arte más difícil. El verso libre no es libre como muchos creen, no tiene nada de libre, ni es decir, anota ahí como el que estaba en el pasado enviando un telegrama, no, porque aquí entramos en un problema, cuál es tu concepción estética, como es tu arte poética, cómo concibes tú la palabra. ¿Tú crees que la cosa es inspiración, que eso me lo ilumina un demiurgo, que yo tengo un dios que me acompaña de noche y yo amanezco escribiendo? Son fantasías, el ejercicio de la palabra poética es un oficio, ahí sí tenemos que estar claros, un oficio y tiene también su lógica, que puede parecer fuerte decirlo, pero sí, vayamos a lo más elemental, el solo hecho de que tú enuncies un texto, un octosílabo: “te quiero y no sé por qué”. Me parece elemental. “Te quiero y no sé por qué”, ocho sílabas, con la suma que tengo que hacer por la sílaba aguda. Eso tiene toda una lógica, por eso fue un mito y una leyenda la escritura automática. Esa es una gran mentira, lo que fue la escritura automática de los surrealistas. No hay tal escritura automática, no existe escritura automática, ese resabio, esa creencia de la escritura automática de los surrealistas, no fue tal. Muchos escriben disparates todos los días y estamos llenos de disparates, ¿por qué?, porque hay algo que es clave. Fue Chomsky en su estudio de la gramática transformacional quien hace el análisis de lo que es la estructura profunda de la gramática. Nosotros hablamos con un sujeto, un verbo y un predicado, tan

sencillo como eso. El ejemplo está en los niños. Un niño comienza a crecer y entra en comunicación con sus padres y comienza a construir la gramática, la tiene internalizada: “Mamá te quiero”. Nacemos y tenemos por herencia ancestral una estructura gramatical profunda en cualquier lengua. Eso es así. Entonces, cual escritura automática. Si yo te digo perro negro bicho noco vaca chuco taca, eso es un poco de disparates y eso ¿qué es?, ¿es poesía? Quiere decir que cuando el poeta opera la lengua actúa con el código que tiene internalizado a la hora de escribir, creyendo que puede tener un torrente, pero ese chorro viene de adentro y ya tiene una estructura gramatical. Son sutilezas, la gente piensa que tú puedes improvisar y te vienen frases, cosas maravillosas, que tú no sabes de donde viene. Sí, es lo que yo llamo la voz, en quien la tiene, pero sugiere una estructura lógica, no es algo así que viene de la nada, eso está en ti porque que nosotros ancestralmente estamos codificados. ¿Por qué tú crees que está funcionando la inteligencia artificial? Tenemos códigos, es el mismo código. Yo creo que todo eso es el sustratum para que nazca lo que a va a nacer en su momento,

**L.M:** Volvamos a la poca dedicación de los escritores a la novela. ¿No tendrá que ver con el hecho de que la novela exige construir un universo de relaciones, abordar aspectos diversos como la psicología, sociología mientras que la poesía es más construir una imagen?

**R.O:** Voy a contradecir de alguna manera lo que afirmas sobre que la novela crea un universo y la poesía una imagen. No es tanto así. El hombre cuando usa el lenguaje construye un universo, no construye imágenes, la imagen es un soporte de lo que está diciendo. La *Eneida*, la *Iliada*, tú dirás, claro, estos son relatos, epopeyas, pero, ojo, todo eso está lleno de poesía. La poesía es un universo que es uno y el mismo. No quiero hacer separación de géneros y me acojo a lo que dice Paul Valéry cuando habla de obras del espíritu, llama a la creación obra del espíritu. Cual sea la perspectiva de escritura que asumas, estás construyendo un universo.

**L.M:** ¿Algo habrá cambiado con las redes sociales que hacen llegar lo que se escribe a todo el mundo en segundos?

**R.O:** Es lo mismo. Está lleno de ritos y de vaciedades, por eso es que yo sigo mi ritmo, mis cosas, creo que lo que yo hago no es imprescindible pero es necesario para mí, ¿en qué sentido? En que yo soy parte de ese universo, ejercito la palabra y trato en el mejor de los sentidos de expresarme con decoro en el uso de la lengua, eso es lo más importante, no banalizar, no lo gratuito de decir tonterías, que lo digan los que tienen que decirlo y se les celebra y se les aplaude. Ponle *like*, hablando de las redes, no seas egoísta, ponle *like* para que se sienta bien. Tú crees que estás cometiendo un acto de injusticia cuando no le pones *like* a aquel inocente, porque es un inocente de alguna manera, de falta de conocimiento, de propósito de consciencia de lo que está haciendo. Si te hace feliz, *like*. Yo no sé cuántos *likes* me habrán dado a mí por el mismo motivo. Los recibo con cariño. Eso está ocurriendo y ocurrió entre los griegos, entre los romanos, cuando uno lee a esos carajos ve cómo se destrozan, como pasa hoy. Tengo un trabajo inédito sobre lo que fue la poesía durante el Siglo de Oro español, donde recojo todo aquel vainero en el que Quevedo y los otros ironizan y hablan de la mierda que está inundando

España con aquellos poetas que salieron, no joda, como espigas en las eras. Entonces hoy, que estamos en la época de las redes, todo se difunde y todo es automático y mediático, por supuesto que es impactante, es sorprendente, ¿quién puede con esto? ¡Nadie! Yo no puedo con esto. Esa capa sobre capa de información, es la *infoxicación*, lo que otros han llamado el *broken brain*, el cerebro roto, eso que no sirve para un coño. Nosotros tenemos que tener conciencia del momento histórico que estamos viviendo. Ya la inteligencia artificial es más poeta que muchos poetas. Pídele unos poemas de tal tema y te los escribe para exportación. Qué hacer, nada, eso es. Yo no me perturbo, por eso hago lo que tengo que hacer, yo no soy operador de inteligencia artificial, o Gémini, yo no soy nada de esa vaina, Yo soy Ramón Ordaz, yo hago lo que corresponde, algo quedará. No nos sorprendamos de eso; son situaciones epocales que nos toca y pone en juego las teorías de Barthes y Foucault cuando hablaban de la muerte del autor, eso está en juego en estos días. Porque, entonces quién es el autor. Esos carajos locos anunciaron eso o escribieron sobre esos temas, pues los tenemos cruditos en nuestra realidad. Tampoco me mortifica. Lo importante es que como individuo tú no puedes dejar que te maten el individuo, no el ego, que te maten tu individualidad, que te maten tu sentido del ser, tu consciencia del ser, porque soy. Yo no soy un objeto, como ponen en las redes, yo no soy un robot. Entonces, eso es lo que hay que tener claro, cuidarte de no ser un robot.

**L.M:** Hace ya más de una década había en el país unas, más o menos, 350 librerías privadas, hoy no tenemos ni 50. Se mezclan en esto varios problemas, los económicos, políticos. Sin embargo, en una ocasión se planteó desde el gobierno explotar Uverito para solventar el problema de la importación del papel. Sin embargo, se publican libros. ¿Qué opinión te merecen estas cuestiones.

**R.O:** Es cierto que es un problema no venezolano, sino universal, el caso de la explotación de los bosques para la producción de papel a la hora de hacer libros, entre otras cosas. El hombre se está planteando varias alternativas. Creo que eso no va a durar mucho. La escasez de agua, el problema climático, la explosión demográfica, son factores que comienzan a poner límites a esa explotación para producir papel. Van surgiendo alternativas, pero el hombre se está volviendo digital, como se puede ver. Hay cantidad de gente que lo que quiere es su libro en digital. Curiosamente en los países europeos y en Estados Unidos todo los días sale un libro, porque ese es un mercado consecuencia del mundo capitalista, que controla ciertas materias primas y puede producirlo, pero hasta cuándo va a durar eso. No lo sabemos. Eso no es el infinito, eso tiene un límite. Vamos a verlo al interior de nuestro país. Lo que está pasando en nuestro país es un absurdo, porque aquí no tenemos ese problema. Aquí simplemente es un problema de una especie de inquisición con respecto a la producción literaria: si estás conmigo, puedes ver tu libro en físico; si no estás conmigo, vete a la mierda. El hecho de que tú cites Uverito, que se puede explotar como para extraer madera para una producción nacional y hasta exportar el papel, pues no, a lo mejor termina siendo víctima del fuego, como ha ocurrido, y qué tristeza. El problema aquí ya no es si tenemos o no tenemos papel. El hecho de que hayan desaparecido periódicos, editoriales, revistas, y como consecuencia de ello, las librerías y kioscos, eso obedece a un proyecto político. No porque no hay

los recursos materiales para que eso se produzca, claro que los hay, existen, nacionales o importados. Pero el proyecto político es cercenar, castrar la posibilidad de que otros se expresen: Tú no vas. Los que van son los que se comportan como intelectuales orgánicos, ¡viva Gramsci! con nuestro proyecto político, por eso es que tú ves que ellos publican siempre, pero mucha gente no va para el baile. Y no va para el baile no porque no haya papel. A muchos de ellos mismos, en situaciones marginales y provincianas, me da tristeza, le publican libros, libros tristes y con triste quiero decir vergonzosos, libros sin autoestima, opacos, pobres de iluminación gráfica. Muchos se sienten felices porque le publicaron su cosita, aunque fuera un folletico ahí, que dice aquí está mi nombre, en papel bond y una carátula ahí, tú sabes, muy pobre, pero aquí está el libro. Siéntete feliz. Yo prefiero ser inédito, compañero. Yo quiero ser inédito hoy en día. La gloria de ser inédito, qué maravilla, o anónimo.

**L.M:** Háblame de los premios literarios, aspecto muy relacionado con la publicación.

**R.O:** Un premio, en mi concepto, es completamente crematístico. Yo también he tenido la debilidad, y lo hago, de participar en un concurso a ver si me gano unas monedas, unas blancas, como diría el pícaro. Eso es lícito, tengo necesidades y si con mi obra me gano un premio, maravilloso. Eso ocurre, Ramon Ordaz cae en ese pecado, que no es un pecado, es una necesidad, pero no es un necesidad literaria, ni eso pertenece a la literatura. ¿Qué ha ocurrido con los premios? Casi la mayoría de los premios, como también está ocurriendo en la política, cooptados, la cooptación del premio. ¿Para quién es este premio? ¿Este año a quién le corresponde ese premio? Es como que en la política. Entramos en un proceso donde una elección no tiene validez sino desde el momento en que quienes participan, un jurado, el *santasanctorum*, es el que decide quiénes son los elegidos, ¡por Dios!, para que vayan a un cargo en la asamblea, a la gobernación, a una alcaldía. Si eso ocurre a nivel del poder central, donde una autocracia electoral decide quiénes son los que tienen la aceptación del partido, qué te puedes esperar que ocurra en cuanto a lo literario, si ese mismo poder establece premios para ser concedidos en un supuesto concurso o certamen. Siempre recuerdo, porque estuve en Cuba en el 2003, cuando oí al perverso de Fidel Castro, empezaba a descubrirlo, que decía: “Los premios, las universidades, los cargos más importantes de la revolución tienen que ser para los revolucionarios”. Esos premios Casa de Las Américas son una cómica. Son premios políticos. Busca, revisa quiénes ganaron los premios Casa de Las Américas en esa trayectoria en la cual nosotros vivíamos de una ilusión. Y decíamos, ¡El premio Casa de las Américas! No te voy a citar el ahorcado, pero te nombro la sogá. Yo también viví ese pasado. Eran premios establecidos y coordinados con los partidos políticos de esa izquierda que estaba en el poder, aun siendo Cuarta República, aun siendo democracia. Pero, ¿quién es el hombre?, ese premio es para fulano. Los premios Casa de Las Américas no fueron dados nunca por concurso de verdad, esa es una pantomima, igual ocurre hoy. Tenemos que quitarnos la máscara. Hay que despojarse de esta máscara envilecedora. Ahí no está concursando nadie, si tú lo haces, pasas por imbécil. Nosotros mandamos para un concurso para España, para México, para dónde sea, con la esperanza de que nos caigan unos dólares, porque somos los desamparados

de la tierra. Más o menos como lo diría Frank Fanon. A mi edad qué hermoso es quitarse la máscara, me la quité hace como 20 años, ¿no? Pero antes la tenía, yo viajé con esa máscara como uno más del rebaño, yo era un sujeto de manipulación, y si perteneces a un grupo, más rápido. No se te ocurra decir que no te parece, que no estás de acuerdo. Somos seres manipulados, rebaños, seres que no nos detenemos un momentico a pensar por qué esto y por qué aquello. Así tenemos tantos premios a nivel nacional e internacional que se otorgan y están facturados previamente. Son premios facturados, no son fortuitos, ocasionales. Oye ¡qué maravilla! No, aquí no hay sorpresas. El que gana un premio de esos es porque es parte de ese juego, de esa lotería que se está jugando ahí con los mismos. Ante cualquier cuerpo extraño, le meten inmediatamente una vacuna y lo matan. Yo no quiero... déjame decirte algo más: es necesario que ellos se ganen esos premios, porque eso es parte del juego para que otros puedan hacer otras cosas. Felicitaciones, te lo ganaste, ¡qué maravilla! ¡Oh bastarda ilusión! Esto hay que manejarlo como es, con ironía, porque no hay otra.

**L.M:** Ser poeta en Venezuela en estos momentos, ¿qué lo hace diferente?

**R.O:** Esa es una pregunta mal intencionada.

**L.M:** O completamente inocente

**R.O:** Uno tiene que sacar provecho de las dificultades y de las ausencias.

**L.M:** ¿Tú crees que hay un poeta de la revolución?

**R.O:** No, absolutamente no. ¿Cuál revolución? Nadie puede negar que, te lo citaré con nombre y apellido, Tarek William Saab ha creído siempre serlo y muy cerca le compiten otros. Hay un hombre de la izquierda de la revista *Crisis*, creo que fue el fundador de la revista *Crisis*, poeta importante argentino, Jorge Boccanera, quien dijo: "No es que la poesía mienta, es que los mentirosos quieren hacer poesía". Yo podría cancelar esto y dejarlo hasta ahí, pero no. Esa frase de Boccanera siempre

me perturbó. Incluso yo conocí a Boccanera en Costa Rica. Le recordé esa frase y él me dijo que él no recordaba haberla dicho. ¿Ves cómo es nuestra izquierda de desmemoriada? A mí me dio mucha tristeza. Esa frase apareció como gran título de portada en la revista del Museo Contemporáneo de Arte de México. Me sorprendió que me dijera que no la recordaba, pero la frase existe. Yo no la inventé. Ahora con estos personajes nuestros de la poesía oficial la mentira vive su esplendor. Si alguien me preguntara ¿Williams Saab es poeta? Mi respuesta justa sería, sí, es poeta. Es un manipulador del lenguaje. Tarek Williams Saab es un poeta de la perversión, es lo que te puedo decir. Yo no le puedo criticar, ojo, si tú buscas en sus libros, si hay poesía, creo que él hace ejercicio de la poesía y el diablo también hace ejercicio de la poesía. Hay que reconocer al diablo ahí. Dios me perdone. Tarek Williams Saab, si algunos amigos me preguntan ¿es buen o mal poeta? No, no, yo no soy juez de nada, pero como lector, como ser humano que lo leo veo que escribe bien y cualquiera escribe bien. El barrendero del edificio donde yo vivo puede ser un escritor y escribir bien, ¿por qué no? No es nada excepcional. Y cómo voy a decir que Tarek Williams Saab no tiene su mérito. Escribe tan bien como nuestro barrendero escritor, ¿por qué no? Ahora, entonces vamos a algo, porque las cosas no son así nada más. A nosotros nos exige la poesía un ejercicio estético y ético. Wittgenstein lo señalaba. Es una sola cosa. La ética y la estética son inseparables, entonces un individuo que miente todos los días, un individuo que trampea en sus discursos oficiales, un individuo que ejecuta, que hace discursos perversos y terribles sobre la realidad de un país, ojo, cuidado. A mí me avergüenza que existan individuos de esa naturaleza, y son poetas, son poetas. Yo a nadie le niego su condición de poeta, si lo sabe hacer que lo haga. Lo que me da pena ajena es que lo use como elemento para aterrorizar, que la poesía sea para someter, humillar, aplastar y hacer que a mí me admiren, y usar el privilegio de mi cargo para proyectarme, traducirme al sánscrito y al arameo, como que yo tengo la verdad; nadie tiene la verdad, eso es lo que te puedo decir y respeto a ese señor. No tengo nada contra él.

# Reformulación del tema de Civilización y Barbarie en Rómulo Gallegos<sup>1</sup>

Gustavo Luis Carrera  
Universidad Central de Venezuela (UCV)

<sup>1</sup> Planteamiento básico de una conferencia dada en la Universidad de París X [Nanterre] en homenaje a Doña Bárbara. 1979



Fuente: Creative Commons

Después de *Doña Bárbara*, Rómulo Gallegos publicará, en el lapso de diez años, cuatro novelas de gran resonancia, unas más que otras, en el proceso evolutivo de la novelística y venezolana: *Cantaclaro* en 1934, *Canaima* en 1935, *Pobre negro* en 1937 y *Sobre la misma tierra* en 1943. Dejando de lado en esta oportunidad el valor particular de *Cantaclaro*, seguramente la mejor creación estética de Gallegos, su más hermosa novela, y una de las mejores muestras en la novela mundial de identificación sensible, poética, de plena solidaridad humana y artística con un personaje de clara esencia popular: el trovador errante; dejando de lado la originalidad fundamental de *Pobre negro*, exploración indagadora en la historia y en el ambiente del negro venezolano, en una zona representativa por excelencia y en circunstancias decisivas en su significación social y cultural; dejando de lado el peso político de *Sobre la misma tierra*, con su viva denuncia de la coexistencia en una misma tierra, de una parte, de la pobreza del indígena guajiro y del criollo de la región del Zulia y, de la otra, de la riqueza fabulosa de la compañía petrolera, todo ello inclusive con el planteamiento de gran actualidad política y económica de la existencia de un país petrolero dentro del país Venezuela; dejando de lado, decimos, estas novelas merecedoras de toda atención y de nuevos estudios

profundos y sistemáticos, nos detendremos en algunos aspectos reveladores de *Canaima* como muestra ilustrativa de supervivencia de una gran tema: el enfrentamiento del hombre y de la naturaleza, en este caso proyectado sobre una dimensión extrema: el hombre en su máxima elementalidad y abandono a sí mismo, el aventurero sin ley; y la naturaleza en su máxima expresión de exuberancia y de poder envolvente y misterioso: la selva.

Más allá de los elementos y las simbologías evidentes en *Canaima*, nos interesa destacar algunas peculiaridades que particularizan esta novela y la dotan de especial interés y significación. El antagonismo entre el hombre y la naturaleza deja de ser la exclusiva e idealizada oposición entre el individuo y el medio natural. La historia de Encamación Damesano es la representación misma del verdadero y profundo estado de cosas: el peón de la selva recibe un “avance” en dinero o en víveres que lo esclaviza a un patrón, bajo la amenaza de crueles castigos o de la muerte; sobre la base de dos fundamentos perfectamente vinculados entre sí: el caciquismo regional existente y la situación de explotación económica sin freno alguno por ausencia de encuadramientos legales y sociales. ¿Qué significa ésto? Simplemente que el enfrentamiento del hombre con la naturaleza avasalladora y

dominante adquiere su verdadera dimensión relativa y profundizadora: en última instancia el gran conflicto, fuente de abusos y trágicos desenlaces permanentes, es el antagonismo entre los propios pobladores ocasionales de la selva, situados en dos bandos opuestos: los explotadores y los explotados. Planteamiento al cual habría que añadir el otro proceso inicuo de explotación y despojo: el enfrentamiento entre el habitante eventual, el aventurero ambicioso, y el poblador natural y establece: el indígena, único heredero, por cierto, del arte milenário de convivir de modo favorable y armonioso con una naturaleza desbordante y generosa. A fin de cuentas, el planteamiento del conflicto hombre-naturaleza se revela como un planteamiento histórico, social y económico. Es decir, como un planteamiento político donde el poder aislante de la naturaleza bravía no es más que un factor de mayor sustentación y relieve.

Sabemos que por aquí tocamos el gran tema, tantas veces repetido y venerado, de “civilización y barbarie”; y esa es nuestra intención. ¿Por qué? Porque creemos que ya es tiempo de revisar los alcances y la efectividad de esta formulación tan útil y cómoda como simplificadora y desvirtuadora. En una vieja, viejísima tesis. Más vieja de lo que se cree comúnmente. Un estudio concreto sobre la visión histórica y novelesca de la selva, realizado en la Universidad Central de Venezuela, apunta antecedentes muy antiguos y prestigiosos: la idea del medio bárbaro transformado por la acción civilizadora se encuentra ya en cronista de la primera mitad del siglo XVIII, como en el caso del jesuita José Cumilla, directamente con relación a la selva guayanesa del Orinoco; y la idea reaparece, con referencia a la misma zona, y ya sobre una dimensión más amplia y moderna que atribuye al cambio civilizador hasta el efecto de una transformación moral de los habitantes, en el inevitable convalidado en toda búsqueda de caracterización científica y cultural del relieve físico e histórico de Venezuela: Alejandro de Humboldt. /Recientemente tuvimos otro interesante ejemplo de la eficacia humboldtiana, en este caso también relacionado con Gallegos, cuando el profesor Charles Minguet señaló, en un texto leído en homenaje a la memoria del novelista venezolano, la correspondencia existente entre las auténticas descripciones de los Llanos de Venezuela hechas por Humboldt y las no menos auténticas contenidas en la novela *Doña Bárbara*.

La tesis de contraposición integral entre civilización y barbarie, por vieja, debe tener fundamentos de verdad, como tantas cosas viejas. Pero es también una simple, simplísima tesis. Y como tantas cosas viejas y simples, sin renunciar a sus esencias valederas, tiene que ser revisada y ajustada; y ello en un ajuste que borra su trazado ingenuo y hasta, en ocasiones, invierte los términos silogísticos [Sobre todo después que esta tesis dio lugar a formulaciones tan reaccionarias y falsas como la de Sarmiento en Argentina, al identificar civilización con europeo y barbarie con indígena.]

En tal sentido, creemos que *Canaima* representa una vía de replanteamiento relativista de la vieja y simple tesis de civilización y barbarie. Varios aspectos comprueban esta condición de relatividad. Señalaremos algunos de los más importantes. Así, la historia del personaje central; Marcos Vargas, ya no es la pura representación del civilizador enfrentado al medio natural hostil y retrógrado; su imagen como hombre en busca de sí mismo se

enriquece en el ambiente natural, el cual resulta revalorizado en su dimensión de ámbito telúrico favorable a la sinceridad y a la libertad elemental, al decidir Marcos Vargas quedarse en la selva para encontrar su propia personalidad y alcanzar esos ansiados valores. Ya este sólo hecho impregna de relatividad la tesis simplista teóricamente respetada por Gallegos. Pero no es todo. Otro aspecto reafirmador, en el mismo sentido señalado, es el de sincerar con mayor profundidad que en novelas anteriores la verdadera causa de injusticias y conflictos:

la existencia del caciquismo y de la explotación vil del trabajador de la selva, es decir estructuras y sistemas traídos al medio natural por la civilización, en este caso representativa de un orden de cosas político aplicado a gran escala. Igualmente podemos agregar el planteamiento relativo al único habitante originario y permanente de la zona selvática: el indígena. Planteamiento atrasado y contradictorio en muchos aspectos, es cierto, pero a fin de cuentas revelador de la relatividad que queremos destacar: el indígena aparece superficialmente en un estadio inferior al del hombre “civilizador” de la ciudad, pero es el único capaz de convivir con la naturaleza y de penetrar sus secretos; y se presenta, acentuando al final de la novela, con el hijo mestizo de Marcos Vargas, que el indígena sólo encontrará como salida histórica el mestizaje, la fusión étnica y cultural. Pero por más parcializada que resulte esta perspectiva, estamos a buena distancia de la identificación mecánica de Sarmiento, ya el indígena no es la pura y simple representación de la barbarie, a destruir, a borrar.

Tratemos de precisar y complementar estas ideas en función de la evolución novelística e ideológica de Rómulo Gallegos.

Cuando hablamos del gran tema de civilización y barbarie en la obra de Gallegos, estamos sin duda señalando una de sus motivaciones esenciales, como ha sido (y seguramente sigue siendo, en sus formulaciones relativistas) para buena parte de la novela latinoamericana. Pero no sólo Gallegos es; en conjunto, una excelente muestra de tal preocupación en su doble condición generadora y culminante: punto de partida y objetivo (se escribe para tratar de invertir la relación antagónica existente y donde prevalece la barbarie, es decir el propósito reformista de la literatura de denuncia y ejemplo), sino que nos ofrece quizás el más claro y elocuente proceso de evolución dinámica, como ningún otro escritor latinoamericano, en el enfoque y la aplicación del postulado de civilización y barbarie. Así, proponemos la siguiente línea analítica: en la tesis de confrontación de civilización y barbarie, Gallegos presenta, a través del tiempo, tres actitudes o modalidades que significan toda la gama de posibilidades.

En primer lugar, *Doña Bárbara* viene a ser la posición ortodoxa, el planteamiento directo y representativo de la concepción exaltadora, incondicional, simplista, de la civilización contra la barbarie. Es la tesis positivista: el ferrocarril como símbolo del progreso. Símbolo, por cierto, de casi cincuenta años, ya presentado por el mandatario civilizador Antonio Guzmán Blanco. Aplica aquí Gallegos, en sentido “realista”, una tesis que parece todavía valedera dada la realidad aparente y tangible del país; pero no hay que olvidar que ya para esta fecha Venezuela ha entrado en la nueva realidad petrolera. En verdad esta tesis “progresista” permanecerá en vigencia hasta las nuevas concepciones de origen marxista desarrolladas a partir de 1936.

En segundo lugar, *Canaima*, que, sin modificar sustancialmente el planteamiento básico y sin dejar de exaltar los valores positivos de la civilización y del progreso, da entrada a una visión política de la realidad; perspectiva culminante en esta novela después del claro antecedente -verdadera puerta abierta en tal sentido- representado por *Cantaclaro*. Así, *Canaima* sería la gran señal de relativismo en la vieja tesis de civilización y barbarie, al conceder atención efectiva como sustento creador y como ingrediente ideológico al enfoque legendario, mágico y poético de la realidad. En este caso la atracción de la selva y la posibilidad de libertad y de felicidad en el seno de lo primitivo, a pesar de la amenaza del gran dios Canaima, deidad del mal, serían la relatividad novelesca; independientemente de que la imagen de la selva se revele en muchos aspectos como arquetípica, cortada en el mismo molde tradicional de considerable antigüedad.

En tercer lugar, *Sobre la misma tierra*, que significa, ya, simplemente una inversión de valores, o en todo caso una reformulación de la tesis, donde la prédica en favor del progreso hay que derivarla, en un sentido crítico y de total relatividad, del plan-

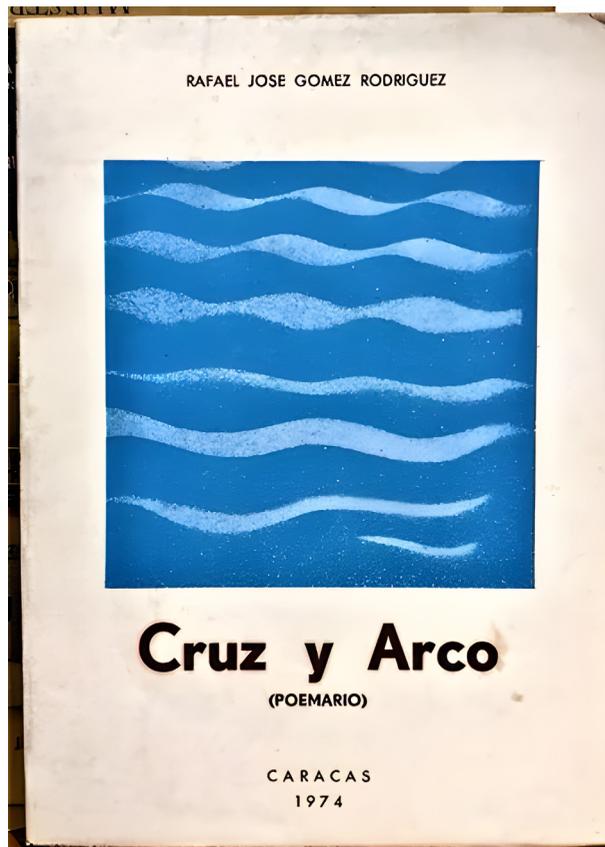
teamiento minado de contradicciones: la historia y sobre todo la ética imponen que lo primitivo (en cierto modo la barbarie), representado por el habitante indígena y el poblador criollo, puede ser lo positivo; y que la tecnología moderna (en cierto modo la civilización), representada por la compañía petrolera, puede ser lo negativo. La vida natural, lo tradicional, son equivalentes de humanismo y de civilización; mientras el desajuste del medio y la explotación del hombre y del país derivados de la invasión petrolera son equivalentes de injusticia, ilegalidad y barbarie. Es la liquidación, por el marxismo, de la vieja tesis de esta novela, ya Gallegos forma parte directiva de un partido político cuyo programa él representa y que se inició sobre una formulación nacionalista y anti-imperialista de tipo marxista.

Este planteamiento, que nos permitimos proponer como tema abierto al estudio sistemático y al análisis profundizador, ofrece una nueva vertiente dentro de la significación particular de Rómulo Gallegos como representante de la novela de todo un continente y ejemplo de la evolución de una de sus constantes sustanciales.

## CRUZ Y ARCO: EL EVANGELIO EXISTENCIAL DE RAFAEL JOSÉ GÓMEZ

### Poeta bisagra entre dos generaciones.

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



*"No escribir sino buscar el deseo de la escritura, la búsqueda de ese deseo ya es un procedimiento literario"*

Ariana Harwicz.

**S**i tuviera que describirlo diría que era un hombre sereno, cordial, amable, siempre atento a oír y a compartir sin amilanamientos los ocultos tesoros de su herencia cultural; sin estridencias, parco en su ritmada consonancia de vida. Era un existencialista, podría concluir, pero ninguna vida concluye cuando ha dejado imborrables huellas a su paso. Recuerdo haberme dicho que era nieto del general José Asunción Rodríguez, uno de esos caudillos margariteños –presidente de Estado en la isla de Margarita durante el gobierno de Cipriano Castro y vicepresidente del Estado Bermúdez (Sucre)- que las tantas revoluciones novocentistas arrastraron hasta Cumaná, el mismo general que desde Trinidad coordinó la misión con Pedro

Elías Aristeguieta para la fallida aventura del Falke (1929).

Era compositor Rafael José Gómez, poseía las partituras de muchas de sus piezas que interpretaba ejecutando el piano. Tuve la suerte de estar presente en algunas de sus veladas. Era un hombre distinguido sin presunción ni ostentación. Después de la muerte del Dr. José Mercedes Gómez –“Peché” Gómez- lo sucedió Rafaelito como cronista de la ciudad de Cumaná. “Peché” era enervante, díscolo, pero siempre terminábamos en santas paces; Rafael José era un santuario donde se podía ir a rezar. En uno de los periódicos de Cumaná mantuvo una página para testimoniar los hechos que recordaba de ese pasado que empezaba a empalidecer. Sus crónicas quedaron desperdigadas en los periódicos locales. Era un hombre de énfasis nocturnos y así fueron nuestros últimos encuentros, diría que semanalmente, porque era nuestro refugio de los viernes en la noche la Pizzería

La Ducheff, un modesto rincón en pleno centro que regentaba un atento y cordial colombiano, Rafael, quien se esmeraba en atenciones para que el anochecer fuera más grato. Allí recalaba, entrada la noche, Rafael, quien frisaba los ochenta y bregaba en su estrecha circunstancia de timonel con una joven dama a la que en repetidas ocasiones agasajaba como una de sus inspiradas creaciones otoñales. El corazón tiene razones que la razón ignora, dijo Pascal. No se discute. ¡Cúmplase!

Podríamos dar cuenta de la historia cultural de Cumaná; a retazos hemos expresado mucho de ese acontecer en otros trabajos, pero brevemente me centraré en la primera mitad del siglo XX, fundamentalmente los años 50, por la singularidad de los acontecimientos urbanos que propició, durante la época de Pérez Jiménez, el gobernador José Salazar Domínguez; cumanés, hombre culto, de claros y contundentes antecedentes en la literatura nacional. Más adelante abundaremos sobre la trascendencia de su trayectoria como gobernador del Estado.

Un poeta silencioso, recatado de toda ostentación, conservaba sus folios escritos para darlos a conocer llegada esa instancia precisa que los griegos llamaron “kairós”; esos juegos de la fortuna que concierta la ocasión, porque el llamado de su palabra así se lo exigía, como llegó a confesarlo en su único libro *Cruz y Arco* (1974): “Este es un libro escrito en su primigenia intención para Cumaná y para los cumaneses. Si vuela más allá de estos confines, será por sus propias alas. Edición de un mil cobardones ejemplares, salida de mi peculio y más para el regalo que para la demanda publicitaria o la oferta mercantil”. Con su poemario *Cruz y Arco* Rafael José Gómez emerge como un poeta singular, solo que su excesiva modestia lo trajo al mundo en un tiempo no propicio, de manera que adquiriera una acogida como se lo merecía. Si en Caracas la recepción crítica es cuestión de élites, siempre ha sido así, qué queda para la provincia que ni con una élite cultural contaba. Hasta no hace mucho, se requería el aventón de un compañero de ruta para instalarse en esa imaginaria mesa de diálogo de la poesía venezolana. Antes de la experiencia que propició el Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”- Casa Ramos Sucre (1983), Rafael José Gómez es el poeta, junto con Luis Beltrán Mago, que tiene una conciencia estética del oficio, lo que lo acerca más a los contemporáneos que a sus pares del pasado. El prólogo que nos ofrece en su libro merece un comentario. En él nos advierte cómo desde su adolescencia escribía poesía y se compenetraba con los poetas de su época. “Descubrimos caminos ignorados, nos dice. Conocimos mejor a los poetas del pasado y del presente y hasta, atrevidamente, pretendimos ser críticos, con esa intrascendente autosuficiencia juvenil de todos los tiempos”. Para quien asume la escritura como oficio, el ejercicio crítico es relevante, pero si no se sabe administrar puede derivar hacia ese criticismo que todo lo ve bajo la lupa de una obstinada racionalidad, lo que puede revertirse luego como esterilidad para el creador. Sus palabras lo ubican por esos predios: “Entonces, ensayamos poemas de nuevo corte. Unos parecían buenos. Otros no. Y seguimos la marcha, dando un paso hoy y estacionándonos en estériles silencios”. Luego hace una confesión donde se atasca. “Medimos en su exacta dimensión lo que hicieron los veteranos del verso y lo que habíamos producido y surgió el complejo de temor a las poderosas subconscientes influencias”. De manera que nuestro

poeta hizo un ovillo consigo mismo y se enredó en sus hilos. Todavía llega a más cuando parece asumir la cruz por posibles pecados. “Luego nos percatamos, insiste, del frecuente e infeliz fenómeno de las mentales coincidencias en el decir poético y nos sobrecogió el pavor de aparecer plagiarlo”. Estos juicios, a más de sinceros y relevantes para lo que era su conciencia de la literatura, nos explican por qué su nombre no aparece en esa lista de los nuevos poetas que dio a conocer la revista *Sucre* Nro. 14, Cumaná, agosto/septiembre de 1956. Titulado como “Resurgimiento intelectual”, aparece una nota de bienvenida y en las páginas centrales una muestra de los textos de los nuevos poetas. De ese grupo trascendieron Luis Beltrán Mago y Simón Noriega, este último dedicado, más que a la poesía, a la crítica de arte y a la docencia en la Universidad de Los Andes. De los otros, nada puedo ofrecer. Pero continuemos con el poeta. Apunta Rafael José que “Por último, la vida golpeadora, la observación del ser humano -complejo de virtudes e imperfecciones- la autoobservación y esas reflexiones resultantes del aprendido método de mirarnos por dentro, nos proporcionó el interesante laboratorio viviente donde el fenómeno poético logró producirse en magnitud diferente: en la voz trasuntadora de lo visto más allá de la forma, de lo venido... ¿sabe Dios de dónde! Pues se escribe y parece que uno no lo escribió; de aquello que uno mismo, después de realizado, trata de analizar e interpretar; del producto del más surtido ánimo por lo que nos agrada o se detesta, en fin, del mensaje, las visiones y el fraseo que solo valen por sinceros, resultando más sublimes por ello que por la erudición o la belleza”. El fragmento es más que significativo y autodescribe al poeta que era. Muy probablemente sea el primero que asume su oficio de escritor ante sus contemporáneos.

Me he detenido en el prólogo porque lo considero de suma importancia a la hora de construir cualquier juicio alrededor de la obra de un poeta. La reflexión sobre el oficio y el norte estético que expresa, estacionarse para situar un lugar entre los poetas del pasado y del presente, proyectar la mirada en función de una concepción o cosmovisión del mundo es, para cualquier observador crítico, lo esperable en cualquier autor que asume un compromiso con la escritura. Excepcionalmente conseguimos actitudes como estas, actos de conciencia estética en los que el escritor sopesa los frutos y los avances de su obra. Sumado a lo anterior, nos queda el regocijo de que son evidencias de cómo desde la cultura local se piensa el producto literario. Eso solo es concebible desde los espacios de la modernidad, de cómo han encarnado en los espíritus, lejos de los privilegiados centros del poder cultural, los conocimientos de las nuevas preceptivas literarias en ese afán de búsqueda para trascender la agenda del pasado.

Es clara y determinante la decisión del poeta al estructurar su libro en dos partes. Aunque el título *Cruz y Arco* tiene evidentes connotaciones simbólicas dentro de un amplio marco histórico, podríamos asumirlo también como oculto paratexto en el que “Los primeros...de mis afueras” constituye el duro ascenso a la cruz; mientras que “Los otros...de mis adentros” son el extendido arco de quien está presto a liberarse. Cualquier disparo con el arco no deja de ser un contundente mensaje. Si *Los primeros* (la cruz) son el yugo, el agón por el que pasó una comunidad de pueblos; *Los otros* (el arco) devienen identidad del

hombre, del individuo instalado en una modernidad crítica; el sujeto secularizado en su protagonismo conflictivo, porque no encaja en esa contemporaneidad en la que están en permanente cuestionamiento sus valores, podría decirse, desde que el hombre ocupa el centro del universo, en el que todo se ha acelerado, todo es una carrera imparable hacia un progreso siempre evanescente, frente al cual la única posibilidad de transigir con la vida no es otra que “adentrarse”, pagar el karma del distanciamiento, aceptar el credo que pasa por el rechazo y asumir la subjetividad plena. En cierto modo ese ha sido el camino recorrido por la poesía desde el surgimiento de las vanguardias a nuestros días. De este modo “Los otros...de mis adentros” dialogan con el espíritu de la poesía contemporánea.

¿Cuál es la Cumaná que vivenció en el cruce de dos épocas el poeta Rafael José Gómez?

No olvidemos que el pasado colonial de la ciudad sufrió un rudo golpe con el sismo de 1929. Este año trágico significó un quiebre en la tradición de las familias cumanasas, tanto o más traumático que el ocurrido en 1853, cuando muchas familias migraron, entre ellas, la del poeta Miguel Sánchez Pesquera; sólo que de aquel entonces a las tres primeras décadas del siglo XX la voluntad de reparar los daños, de reconstruir parte de las estructuras caídas, le había repuesto su rostro del pasado, aunque persistían muchas carencias. Esa recuperación, lenta, pero determinante en el tránsito de ponerse a la par con otras ciudades del país, va a ocurrir en la década del 50 durante la presidencia del coronel Marcos Pérez Jiménez, gracias a la escogencia del cumané José Salazar Domínguez, quien como gobernador llevó a la práctica una encomiable y bizarra gestión. Un gobernador de excepción que, si bien estaba graduado en leyes, su experiencia caraqueña nos los ofrece como alguien que venía de una fecunda pasantía con los grupos literarios de la capital, en la que destaca su participación en la revista *válvula* (1928). Luego de los acontecimientos de 1928 en Caracas, lo tenemos de retorno en Cumaná, donde llegó a publicar esa extensión de la vanguardia de *válvula*, la revista *navío* (1929). No ha tenido un gobernador el estado Sucre como José Salazar Domínguez. A él se debe la modernización de Cumaná en diferentes ámbitos. La edición de la revista *Sucre* y la publicación de una bibliografía importante de Cumaná, ya hacen una distinción, pero durante su ejercicio de gobierno se abrieron caminos por tierra, mar y aire para convertir a Cumaná en un destino de interés nacional. Los ranchos de bahareque y palma fueron sustituidos por viviendas dignas. La vialidad urbana fue replanificada; así surgieron la avenida Santa Rosa, la avenida Gran Mariscal, la avenida Mariño que fue extendida hasta el barrio Plaza Bolívar, lo que otorgó mayor relieve a los suburbios de Altigracia; se crea la redoma de El Indio, que se distinguió como el grupo escultórico del mismo nombre, modelado por el artista italiano Giuseppe Pizzo, espacio que sería el ícono de entrada a la ciudad capital de Sucre; entra en funcionamiento el aeropuerto de San Luis; se construyen edificios modernos por iniciativa de la empresa privada; las carreteras Cumaná-Guanta y Cumaná-Cumanacoa extienden sus brazos al resto del país; es inaugurado el Central Azucarero de Cumanacoa; crecen la industria de la pesca, del tabaco, de la sal, del turismo, lo que pone a prueba el potencial económico del estado. La Universidad de Oriente, entre amorosos conciliábulos,

está a punto de poner la primera piedra para su fundación. La vida social ha erigido sitios de recreación como el Club Social-Deportivo Caribe, el Club de Leones, el Rotary Club, el Club Alianza, el club de Damas Bolivarianas, dedicadas a obras sociales, el Cine Bar “La Glacière”; se hacen las fundaciones para un nuevo hospital y un hotel moderno exhibe sus estrellas en San Luis; el periódico de Juan Acuña, *Renacimiento*, no deja de faltar semanalmente; el poeta renombrado de la ciudad es José Agustín Fernández (1895-1979), con la música antañona en sus versos; el singular poeta y humorista Humberto Guevara muere en 1954; Luis Beltrán Mago hace vida pública y literaria en Caracas, igual que muchos otros del patio cumané; mientras Domingo Antón, que hace obra meritoria en la revista *Sucre*, es un héroe anónimo del periodismo local que tal vez opacan decanos como Marco-Tulio Badaracco y Juan Acuña; tenemos que los nuevos poetas, todavía amarrados a la preceptiva clásica, de entre ellos, algunos ensayan nuevos vuelos, dialogan con las nuevas tendencias, respiran los aires de la poesía moderna, empiezan a incursionar con timidez, los tiente el ruido de la vanguardia caraqueña, procesan y prefieren callar, porque todavía Andrés Eloy, fallecido trágicamente en Cuernavaca (1955), pesa como obra consumada; en otro extremo, José Antonio Ramos Sucre sigue siendo un enigma: no hay fuerza todavía para escalar esas cumbres y retratarse con ellos. Ese debe haber sido el panorama que veía, entre luces y sombras, el poeta Rafael José Gómez, que escribía y guardaba, decantando más tarde de sus escritos aquellos textos que valían la pena, luego de someterlos al arbitrio de su conciencia crítica. Su espíritu conjugaba la brevedad de lo suyo contra la abundancia de otros en ese tránsito de una época a otra, ese paso que hay que dar y acobarda la inseguridad, pero que busca el consenso de una provincia que sigue anclada en el pasado, mientras lo desasosiega y seduce el brillo de un verso más coloquial, más directo, más irreverente y contemporizador con los fulgores que llegan de otras tierras; más suya, más auténtica en el acto de redimirse a sí mismo. Esto podría explicar el acendrado prólogo de su breve obra *Cruz y Arco*, porque hartó debió vivir secuelas bohemias de los muchos poetas que polulaban en la Cumaná de mediados de siglo como Ramón Suárez, Ramón Núñez y el quejicoso José María Díaz en los versos de sus *Brumas*: “¡Ay! Cuántas veces del impío labio/ surgen hacia el poeta infames burlas,/ cuando para escribir versos del alma,/ sangre del corazón moja la pluma!”

Después del Ángelus, Cumaná se movía durante el día y la noche con música de piano. Según los cronistas, en San Francisco había más de treinta pianos. De las casas brotaban los arpeggios de las damas que ejercitaban sus músicas y dejaban un bouquet de añorados bosques de bohemia que embriagaba a los poetas. Ramón Núñez invocaba la “aristocracia de la primavera” contra esa otra engreída de “sangre azul” y Ramón Suárez cantaba a la bohemia con enardecido romanticismo. “Voces de olvido” es un soneto suyo que expresa aquellos momentos: *Teresa de Jesús: yo lo que quiero/ es un anhelo de escuchar tu piano,/ de que brote un nocturno de tu mano/ y después se confunda con el viento. // Chopin es el marqués del sentimiento/ y es un buzo Beethoven de lo arcano:/ mas en Chopin hay algo sobrehumano/ que viste de lirismo el pensamiento.* Por esos cauces del verso echaron a rodar sus penas los poetas. Rafael José Gómez no escapó al contagio. Reservó para sí, ya que nunca los publicó, poemas del estilo bohemio de la época. Así dejó sin publicar los pitirreos “Los fiambres de mi fiambarrera” y un libro de tema

amoroso que tituló “Mi sostenido amor de casi nunca”. Nótese el título de calibre musical.

Debo advertir; antes de comentar la segunda parte de *Cruz y Arco*, que la certificación de un poeta no viene por la cantidad de libros publicados. Abundan los poetas con innumerables libros de poesía, y apenas unos pocos alcanzan el consenso del público lector, que es, a fin de cuentas, el que sanciona y otorga el prestigio y aceptación de ese laurel que parecen llevar muchos. Creemos que existen poetas sin libros, así como hay poetas con ganados consentimientos de sus lectores por unos pocos de sus textos que son expresión de una época y dialogan con el común creando espacios de obligada referencia en la comunidad a que pertenecen. Roger Chartier ha caracterizado y explicado lo que modernamente se conoce como la “comunidad de lectores”. Por mucho mercado que haya de por medio, la comunidad de lectores constriñe, con mayor propiedad aún en los pueblos, en las pequeñas ciudades, cualquier posibilidad de universalismo. Para lo que pudo haber sido Cumaná a mediados del siglo pasado, sin lugar a dudas el oficio de escritor es tarea que circula entre unos pocos, pero aún así, con ese baremo, se construye la literatura de una región. De manera que la obra de Rafael José Gómez constituye una referencia importante en el tradición poética de la ciudad de Cumaná, tanto por la valoración estética que hace en el prólogo de su libro como por la trascendencia que tiene esa segunda parte de su libro *Cruz y Arco*: “Los otros... de mis adentros”.

*¡Caracol de mil años!*

*¡Viejo rey caracol!*

*¡En el ayer, un mar!*

*¡Un fósil hoy!*

Rafael José Gómez

Centraré mi interés en la segunda parte de su libro, la que abre con el poema “Viejo rey caracol”, en el que nos pone de vuelta a la ancestralidad del mar, cuyos oficios simboliza en su mínima expresión el caracol. Su calcárea, residual existencia, enclavada en los cerros que circundan la ciudad, donde en algún momento de su historia estuvo el mar, constituye un referente en la que se aposenta cierta prehistoria que puede dar cuenta de nuestros antepasados y que, más íntimamente, es la piel de nuestra propia vida, la huella en donde alcanza a ver su propia identidad:

Descansa aquí en mi mesa mi rey viejo

que yo te daré el alga de mi lecho

y el yodo de mis versos.

¡Jorobado de nácar!

tal vez en tu retorno

serás el compañero de mis huesos.

Quienes hayan hecho ex/incursiones por los cerros de Caigüire deben haberse percatado de cómo, al remover la rojiza tierra, afloran bivalvos de distintos tamaños, los que el tiempo

milenario ha fosilizado. En las casas era normal conseguir estos fósiles cumpliendo alguna función, ya decorativa, ya utilitaria como pisapapeles en el escritorio público o familiar. Esa escena la recrea el poeta: “Y en mi mesa de estudios/ te puse la corona de mi verso. / Y en mi imaginación te volví nuevo, / recién dado de alta por las algas, / recién dado de baja por el cerro”.

De este poema de Rafael José conseguimos una transtextualidad evidente en la poesía de Celso Medina, en la que están presentes esas reminiscencias del mar, esa brumosa antigüedad de nuestro origen. Escribe Medina en “Cerro ocre”:

La greda corría como oro

hendiendo sus hierros

en este pueblo que vivía de caracoles muertos.

Escalábamos sus pequeñas colinas

como quien explora mares infinitos

Aquí estuvo el mar

nos decíamos...

El contrapunto es claro y satisface apreciar esas correspondencias de nuestros poetas. “Tú volverás al mar, como volverá al mar/ el cerro, tu sarcófago de tierra”, ha escrito antes Rafael José Gómez, lo que nos advierte de un luminoso diálogo de dos generaciones, de cómo las palabras de los poetas no caen en el vacío, aunque su destino sea, como los ríos de Jorge Manrique, la inmensidad del mar.

Cabe resaltar, por último, lo siguiente: poemas como los que escribió Rafael José Gómez para dar cuenta de su proceso de creación literaria no tiene antecedentes en Cumaná. Ni siquiera en los poetas que dieron a conocer sus obras después de los sesenta hasta las últimas décadas del pasado siglo, podemos apreciar el estilo confesional y disruptivo presente en los textos de Rafael José Gómez. Los poemas de esta etapa rompen con la propia tradición poética donde se había embarcado, instaura una voz renovada, disonante con su entorno, un diálogo de música sorda con la inexistencia de sus iguales en la Cumaná de entonces. He llegado a creer, nada tiene de raro, que por ciertas filias políticas partidistas, se tienda a soslayar, a menospreciar la obra de algunos poetas. Ha ocurrido, sigue ocurriendo, pero es el precio que hay que pagar por tales compromisos, aunque en el caso de Rafael José creo que no es aplicable el prejuicio, primero, por lo tardío de su publicación; segundo, por la falta de difusión e ignorancia que imperaba para el momento de circulación de su obra y, además, porque no se conoció fanatismo alguno en sus funciones públicas. No existía un sólido grupo de recepción para un fructificante diálogo con lo suyo. No voy a divagar muchos sobre los textos de la segunda parte de su libro, prefiero más bien despertar el interés hacia ellos, y nada como ofrecer una breve muestra para ilustrar las antecedentes palabras. Confieso estar tentado de regodearme en la actualidad de estos poemas, de ponderar su nihilismo, sus versos cortados a la medida de una época, su oculto diálogo con otros poetas, pero no le agüemos la fiesta a los lectores.

## **PORQUE VOY A ESCRIBIR**

Me hacen reír los huesos florecidos  
de Adanes y Caínes,  
en tanto paraíso excrementado.

Y los poemas:

Los de todo poeta usufructuario  
del acervo mental de los proyectos.

Me hacen reír las crisis hidrofóbicas  
de canes literarios,  
sin máxima razón, y a dentelladas;  
el ansia de concursos, y el flagelo  
de pálidos jurados,  
torpeando la emoción de un nuevo acento.

En cambio, me atosiga,  
el pérfido frustrado, teorizante,  
que se da a todo dar, y lo acotejan;  
y en cada hueco corazón espeta  
su lágrima oclusiva.

Mejor discrecionarse  
de tanta impropiedad sublimada,  
y acatar al protervo, aunque uno quede  
algo muerto de todo, y no de muerte.  
Porque voy a escribir...aunque me envaine.

## **TENGO QUE AMAR ASÍ**

Tengo  
que amar a los escasos  
y pequeños gigantes  
de posturas  
incólumes, libres, impertérritas.

A los que echan a un lado la Academia.  
A los que escriben porque no los leen.  
A los que hacen muñecos de papel  
y máscaras grotescas.

Al que es prudente al definir el arte.  
Al que lava sin pena su camisa.  
Al que hace teatro sin taquilla.

Al que libera el dedo del brillante.

Al que no dice adiós, y no regresa.

Al que sabe dormir en su desorden.

Al que trata de hermanos a los muertos.

Al vate que olvidó la cinta métrica.

Al que vive su hambre sin miseria.

A los que no hablan, ni chillan, pero piensan.

Al sabio que no es bruto...

Al bruto que no es sabio...

Al que entierran de balde.

Al mal poeta.

Sí. Amo a cuantos no sean como yo,  
en todo lo que fallo,  
y en cuanto soy.

Amo al loco que entiende su locura,  
y al pobre cadáver que no sabe  
que luce acicalado en su velorio,  
o que yace olvidado  
hediendo a campo abierto.

## **¡ARRE CEREBRO!**

Soy el que, mirándolo bien  
ya sabe desnudarse  
y se hace el asno  
para su liviana carga de mundo.

Tengo una desordenada biblioteca  
muy bien tirada en sus estantes,  
un Quijote a toda Mancha,  
algo de biblia popular, un Lázaro  
de Tormes, doctor honoris causa  
en traillar letrados execrables  
y una brocha gorda de cuanta cosa tiñe  
mi ignorancia.

Admiro al hombre,  
quiero al hombre,  
resiéntome del hombre  
y lo detesto, amándolo  
como lo veo en el primer intento

pegado a su hemoducto,  
vacío de excrementos;  
en su mortaja, impávido,  
oficialmente declarado muerto,  
o como criatura  
perversa, semoviente,  
literalmente vivo,  
y ...dragoneando en su curriculum  
vitae.

¿Por qué ponerle coto al topo?  
¿Para qué tanta sabiduría ajena?  
¡Arre, cerebro! ¡Arre!  
No te importe...

### SI ASÍ VALE DECIRLO

*A José Manuel Castañón,  
Con admiración y afecto.*

A cada loca y pasajera vista,  
me voy calando  
para el gran gusaneo inevitable.  
¿Cómo acabar con tanta mano limpia!

Soy animal peinado, lavado y aplanchado  
y llevo pluma en el bolsillo.  
¿Así serán de pálidos mis actos!

Sesenta vidas vivo oxigenado  
para renunciaciones, chismes, rompimientos.  
¿Cómo negarle lágrimas a un muerto!

A veces le reporto a mi criterio  
eso de que hoy me buscan,  
y mañana me olvidan, me negrean.  
¿Savoir faire es un tonto sacrilegio!

Mí yo jipi, bohemio, existencial.  
Mí yo gitano.  
El de barbas, melenas, piojos, fétido.  
Y el de hojillas,  
barbero semanal, aromas, perlas...  
¿Qué son?  
Conceptos...Más conceptos...

La mente en ascuas,  
desnudos cuerpos en cámara nupcial,  
o amor al fresco,  
¿Qué son al descubierto?  
Conceptos...Más conceptos.  
¿Qué sacos de complejos es el hombre!  
¿Qué soberbio es el culto! ¿Qué soberbio!

Se murió mi maestro...  
Y lo enterraron solo, sin su lista.  
También los alfabetos entierran  
a sus letras.

Hay un pezón latiendo en cada boca,  
y una boca abierta en cada pecho.  
¿Por qué tanto cadáver succulento?

Con chistes de poeta no me enredo...

¿Perdón Chaplin! No saben  
que no deben correr tras del sombrero.

Yo no soporto tanto teorizante;  
y a lo necio, a lo tonto, me pregunto:  
¿Será en verdad placer leer a Dante?  
¿Será buena la hembra del amigo?  
¿Vale decirle ¡párate! al lisiado?  
¿Se acabará el pronombre posesivo?  
¿Qué hace un par de muletas sin un cojo...?  
¿Por qué no amar al prójimo que se harta?  
¿Cómo se quita el pan hasta al hermano?  
¿Por qué buscarle cura al pederasta?

¿Lucha tanta mujer contra sus glándulas...!  
¿Tanto Sancho reniega de sus panza...!  
¿Para enterrar la muerte en las galleras  
tendremos que implanta la gallocracia?

¿Pícalo gallo..! ¡Olé..!  
¿Valientes expresiones...!  
¿Qué dices Castañón?  
Tú que eres manco,  
¿aceptarías esta reflexiones?

ACCION DEMOCRATICA



SECCIONAL CUMANÁ  
UNIDAD DE RELACIONES INSTITUCIONALES

Responsable Político:

Dr. Rafael José Gómez B.

Cumaná 24 de febrero de 1.989

Señor  
Ramón Ordán  
Director del Centro de Actividades Literarias José A. Ramos Suore.  
Ciudad.

Apreciado amigo:

Tengo el agrado de acusarte recibo de tu grato envío de la Revista del Centro, de la Obra fervorosa de mi dilecto amigo Dr. Luis Beltrán - Mago y el folleto con las profundas y hermosas letras de Silvia Di-verti, de mi mas merecida admiración.

Para cualquiera que busque decorarse, siendo apetente con los ob- jetivos cmlrurales, tus acciones positivas en esta ciudad y en esos as- peotos, son un brindis estupendo de polforomos efectos y substanciales resultados.

Muy caro hemos pagado los cumaneses, en el devenir de los tiempos nuestra pesada conducta contemporánea, inhibidora de las aptitudes ar- tísticas, que en años idos tanto florecieron. Y tú, Ramón, quijoteando en el potro de las inquietudes, estás tratando de hacer el milagro de la resurrección de nuestras atávicas virtudes literarias, ya sea, recogien- do obras que ya estarían siendo pasto de los grillos y las trazas, bien, preocupándote por acopiar y amparar del olvido, escritos, poemas y otras producciones del talento cumanés.

Esa labor merece todo nuestro reconocimiento y con seguridad marca- rá una página dorada en toda la secuencia de tu vida promiscra.

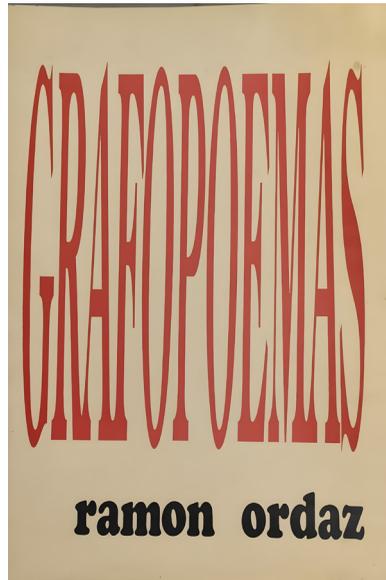
Recibe un abrazo fraternal de tu

Affmo s.e. y amigo

# HOMENAJE A RAMÓN ORDAZ

# NOTAS PARA HOMENAJEAR A UN GRAFOPOETA

**Eduardo Embry**



**G**rafopoemas es una colección de 20 textos poéticos visuales escritos (o “armados”) por el poeta venezolano Ramón Ordaz.

Este es un laborioso e inteligente proceso que se extendió por ocho años de exitosa creación, a pesar de las dificultades materiales de impresión del momento, durante los noventa, y que sigue adelante, marcando con ello un nuevo hito en la literatura poética venezolana, el “grafopoema” y la aparición de un nuevo artífice: el “grafopoeta”.

El tratamiento o método para realizar estos textos visuales, puede haber utilizado, en algunos gráficos, después de una inteligente selección, el método de recortar con tijeras, cuyos trozos o parches se insertaron en el plano de la narración gráfico poética. El resultado es maravilloso.

Es en este punto, cuando el artífice une materiales moldeables o manipulables, típicos elementos de la plástica y la palabra, el verso y la retórica de la lírica tradicional. El resultado es sorprendentemente bello, es decir equilibrado, rítmico y sobre todo comunicativo. A primera vista, impresiona con mucha fuerza la percepción visual de los grafopoemas, que funcionan armónicamente con el impacto inicial del colorido y sus contrastes, como funciona cualquier objeto poético plástico. De ahí es también el acierto de Ramón Ordaz, de considerar para esta forma visual de poetizar y graficar, mostrar y exhibir sus resultados en una sala de exposición; entonces, los grafopoemas podrían presentarse al público como obras poéticas plásticas. Quizás para algunos esto podría considerarse inapropiado, el arte de Ordaz podría considerarse como “invasor” de un campo ajeno a la poesía. Aplaudimos este atropello, esta falta de consideración; el arte y la literatura en todo tiempo han sido formas para transgredir. Los grafopoemas de Ramón Ordaz vuelven a remecer el ambiente lánguido y dócil, confirmando un estado de crisis económicas y sociales que, en otro nivel de la actividad cultural, Ramón a diario visualiza en los medios sociales de comunicación.

Los rasgos vanguardistas del grafopoema fueron avisados tempranamente por Juan Liscano, poeta y ensayista, reconocido investigador de las literaturas populares tradicionales de Venezuela, creador de revistas y editoriales, como lo hace con mucho acierto y generosidad, Ramón Ordaz.

Estas hojas grafopoéticas, como ya se ha señalado en otros lugares, pueden tener alguna relación con objetos gráficos poéticos del pasado, sobre todo con aquellos producidos por la vanguardia poética del siglo pasado y anterior a éste. El problema de la tradicionalidad de las formas no es tan simple. El historiador que quisiera indagar en este campo podría caer fácilmente en un hoyo negro, de esos que dicen se tragan las estrellas y planetas. Los grafopoemas quizás tengan rasgos similares a otros objetos de arte del pasado, pero de inmediato se separan por el contexto cultural e histórico en que se produjeron. En la introducción de su Grafopoemas, publicados por el Fondo Editorial del Caribe, Ordaz explica cómo es posible coincidir con algunos aspectos de otra tradición (la de los concretistas N.O., de España, 1970), aceptando de éstos ciertos principios y rechazando otros.

La idea de Ordaz que sus hojas puedan exhibirse, es decir que se puedan “mostrar” o “colgar”, coincide con el espíritu de las hojas de la literatura de cordel, en España y en especial en Valencia, donde se desarrolló en el siglo XVI un hermoso proyecto de impresión de hojas sueltas con romances ilustrados. Se los llama “de cordel”, porque las hojas eran exhibidas asidas a un cordel; pero más interesante son las hojas periodísticas chilenas del siglo XIX, que fueron impresas en blanco y negro, coincidentemente con las mismas medidas que los Grafopoemas (46,5 x 31,5 cm). En general estas formas de impresión basaron sus textos poéticos en hechos que acaecían a diario, como en el caso de las hojas sueltas españolas, que dieron origen a la prensa de sucesos, y en Chile fue una proyección cultural del periodismo impreso de la época, con un fuerte sentido de humor a través de la sátira. Los grafopoemas de Ramón Ordaz, valiéndose del

collage, del cutting y, sobre todo, de un proceso inteligente y no menos sensible, logran dar formas variadas y coloridas a estas bellas y maravillosas hojas de arte y poesía.

Otro aspecto que deseo conversar brevemente, es el apropiado texto de Baltasar Gracián que el poeta estampa en una de las solapas de esta colección de *Grafopoemas* en cuestión. Parece insignificante, pero es profundamente válido, pues el filósofo español, en sus obras el *Criticón*, *Agudeza y Arte de Ingenio*, basó su filosofía de triunfo y derrotas, en todos los aspectos de la vida, en el arte de selección de trabajo, selección de modo de vida etc. La artesanía del grafopoema es un acto de selección de colores, formatos de letras, y el aprovechamiento de textos ajenos; es primordialmente básica para obtener inteligentemente armonía, ritmo y significación en la poesía y en los gráficos de este gran artífice.

### **Los Heraldos Negros**

Para cerrar mis palabras, saludando muy cordialmente a nuestros amigos de siempre, Celso y Ramón, quisiera referirme a la impactante hoja que se refiere a la guerra y la muerte, a la destrucción y la nada, la violencia de las armas de destrucción masiva, se inicia con “Los Heraldos Negros” de César Vallejo, con tinte rojo para exponer en seguida a la “Incendiada Beirut-/ Una vida/ un hombre/ un ejemplo/ Dios/ ¿Cuál Canon?/

Luego un dibujo dominante de racimos de bombas cayendo y una mayor que las recibe, con la marca registrada de USA. No es una protesta panfletaria, como algunos pudieran decir, es a mi ver, una simple representación gráfica y lingüística de lo que ha sido esta zona bélica del mundo, es una síntesis y su debida conclusión, como los Heraldos Negros: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!”.

Londres, mayo de 2025

# RAMÓN ORDAZ DESDE LA MEMORIA Y EL AFFECTO

Fidel Flores



**E**n un pueblo-ciudad sin bibliotecas y con escasas librerías dedicadas principalmente a textos escolares, en una época donde los talleres de lectura o literatura eran inexistentes, acercarse a la poesía era una verdadera osadía. Solo quedaba la intención y el misterio que esta encerraba. Se avanzaba a ciegas: ¿qué leer? ¿con quién compartir esa ensoñación? Apenas unos pocos libros influían en quienes intentábamos escribir y creíamos en lo que nos atrevíamos a considerar como escritura. En esas circunstancias, y creyéndome poeta, conocí a Ramón Ordez a principios de los años setenta del siglo pasado.

La persona que me lo presentó se refería a él como un auténtico poeta, alguien que había dejado de ser un desconocido en ese ámbito, puesto que contaba con obra publicada en periódicos y revistas. Era alguien capaz de ofrecer consejos y dar una opinión experta sobre lo que, modestamente, uno aspiraba a crear como poema.

Después de más de medio siglo, es innegable que ese primer encuentro revolucionó mi visión de la literatura, mi sentir por la poesía y mi modo de expresar el poema. Aquel instante deshizo lo previo, lo ya escrito, e instaló profundas inquietudes. Todavía resuena en mí la sugerencia de que leer buena poesía y buena literatura era un acto superior, necesario para desarrollar un criterio firme si la palabra poética era, en efecto, un compromiso de vida; esa invitación nos impulsó a aventurarnos, a explorar horizontes desconocidos.

Varios años después, nuestros caminos se cruzaron nuevamente en Caracas. Las preocupaciones que nos habían inquietado seguían latentes, anhelando una resolución, y el momento parecía ideal para ello. En aquel entonces, Ramón estaba gestando la revista *En Ancas*. Me uní plenamente a él a partir del segundo número, acompañándolo hasta que se llevó la revista a Cumaná. Aquellas fueron jornadas intensas, marcadas por diversos desafíos, y el aprendizaje que obtuve fue profundo y definitivo.

De esa época, recuerdo vívidamente los dos primeros libros del poeta. *Esta ciudad mi sangre*, publicado por el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos en su colección “Vo-

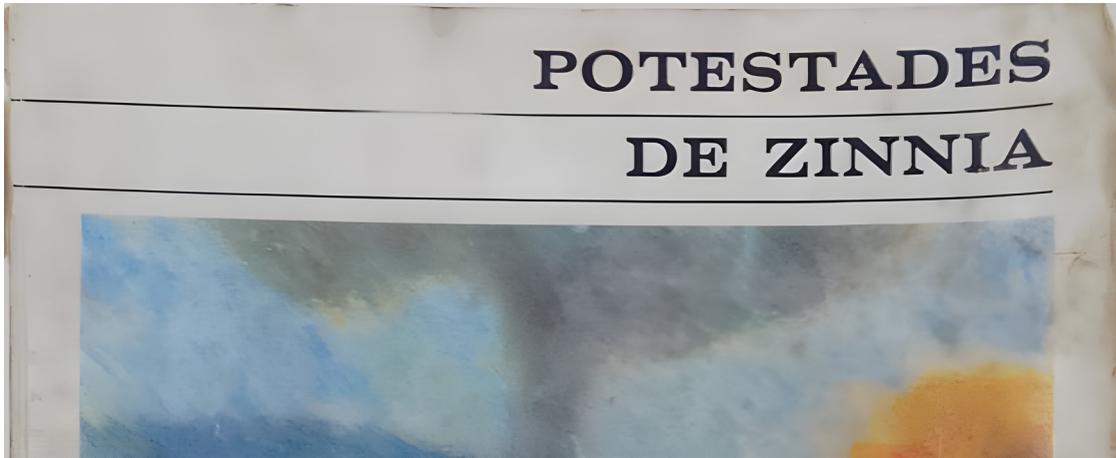
ces Nuevas”, y *Potestades de Zinnia*, editado por Monte Ávila Editores en su colección “Los Espacios Cálidos”. Cada uno de ellos, con características particulares, ya exhibía claramente los elementos que definirían su poesía. En ese tiempo, sin duda, como el poeta mismo expresó en el primero de sus títulos, todos “hacíamos trampas a la esperanza para vivir de ella”. Su poema, sus libros, los percibimos y sentimos como un triunfo colectivo y así los celebramos. Si bien marcaban un principio, respondían al rigor que ha acompañado su obra conocida, tanto en poesía como en ensayo, a lo largo de este extenso devenir.

La memoria de esta travesía está tejida por la amistad y la poesía, con giros tan inmensos como inmediatos. Nos perdimos por el mundo y nos reencontramos con los mismos nombres, las mismas inquietudes y las mismas e imponderables ebriedades. Así, entre lejanías y cercanías, lo vimos crecer. En particular, sentí la fuerza del poema en la *Antología del otro*, un libro donde la aguda mirada del poeta se transforma en palabras que advierten su entorno, sin distanciarse de las circunstancias. Son palabras que, en determinado momento, podrían olvidarse en las páginas envejecidas de un libro destinado al rigor de los estudiosos, pero que, sin embargo, representan un instante de vida. *Kuma* se presenta como parte del destino, con la recurrente percepción del mar que acompaña su memoria y se convierte en nostalgia; una añoranza por una ciudad que se sueña y que aparece como anunciación en su primer libro. Esta ciudad retorna en *Kuma* cuando se pregunta: “¿Es esta la ciudad que tú querías?”. Es la ciudad que lo acerca al origen, al ancestro que lo habita y lo hace nómada, porque esa es solo una estación, un puerto que lo aproxima al lugar deseado que no parece estar en ninguna parte. Toda permanencia lo compromete, y el suyo parece ser consigo mismo, manifestado en la necesidad de construir “un mar para mi fuga”, como escribió en algún poema de sus inicios que alguna vez leímos. Hemos estado con él en *Grafopoeemas*, en *Albacea* y en *Podá*. Seguimos estando, incluso en la página en blanco que espera la plenitud de la palabra, sin pensar en esa frase de Lope de Vega que sugiere que “Lo mejor de un poeta es lo borrado...”.

Barcelona, Anzoátegui. Junio 2025.

# POTESTADES DE ZINNIA: LA MUJER COMO IMAGEN Y FUENTE DE LA POESÍA

Luis Gómez Sánchez



## Sobre las “potestades” de la crítica

Son de diversa índole las dificultades que se presentan a una exégesis cabal y desprejuiciada de *Potestades de Zinnia*<sup>1</sup>, de Ramón Ordaz. Entendemos, en parte, por desprejuiciada, una opinión crítica que no asuma implícitamente que se trata de “sólo” el segundo libro<sup>2</sup> de un poeta joven que va hacia [lo que implicaría la afirmación de que “no esta en”] la madurez.

Se olvida demasiado, o se finge olvidar por regla de juego crítico, que el decurso autorial de un escritor no es necesariamente mejorativo; antes bien, se proclama tácitamente lo contrario, hecho éste que suele conducir á sutiles imposturas, en busca de un vértice cualitativo supuestamente no tocado aún.<sup>3</sup>

Esta reglita crítica del “después será mejor” -muy cómoda para funcionar dignamente, y sin mayores detenimientos, en el simpático mundo del arte inflacionario- se refleja, con no poca frecuencia, en injustas minusvaluaciones, no sólo en la literatura sino en el arte en general.

En *Potestades...*, se hallan ocasionales fracturas de ritmos, disgregaciones de vocablos y disimetrías varias, que podrían inducir a pensar en un manierismo gratuito y desprovisto de significado [no escaso, valga decirlo, en el panorama actual de la literatura]. Hay sin embargo dos aspectos inmediatos en torno a estas licencias formales, que contribuyen a descartar tal suposición:

-Están manejadas con velado suministro y con alerta sentido de las proporciones, lo que les confiere vigencia de recursos expresivos permisibles y válidos;

-se remiten con facilidad a famosos antecedentes [no tanto

1 Edit. Monte Avila. Colección Los Espacios Cálidos. 1979.

2 *Trilce*, de Vallejo fue un segundo libro. Se podría hacer una lista exquisita de “segundos” libros.

3 Hay casos célebres de previsión lúcida sobre este punto: Rimbaud en poesía, más cerca, Juan Rulfo en narrativa.

los malabares arquitectónicos de Apollinaire en Europa o de Huidobro en América Latina, cuanto los forzamientos del vocablo con que Vallejo pontificara en *Trilce*] por lo cual no pueden obedecer a un simple prurito de originalidad.

Una lectura atenta del libro, muestra que estos recursos, que son puntuales y globales, derivan de un deseo imperativo de trascender la escritura convencional. Esta es presentada indigente para expresar, sin defecciones, la revesada gama de un acontecer amoroso que el poeta adivina extraordinario.

Cuando lo “real indecible”, de que trata Blanchot, interseca con la viva multiplicidad de una dialéctica pasional vehemente, se produce una necesidad de este género.

Libro en pos de lograr una idealización amorosa diferenciada, “Potestades...” se gesta al influjo de un afán enardecido por expresar lo inexpressable del amor terrenal, y del accidentado entorno de la pasión refrenada: ‘desarmo el canto en el mundo de afuera’<sup>4</sup>.

## Artificios puntuales

Tal vez la principal virtud que muestra el libro con relación a sus inusuales recursos expresivos, consista en que estos no se notan como resultado de una técnica prescrita. Se perciben más bien como matices incidentales, denotativos, en general, de una carencia o de una deseada imposibilidad, de “la multicencia de un dulce noser”, como diría mejor Vallejo.

Al nivel de versos podemos señalar como la práctica más visible, una distribución irregular de mayúsculas imprevistas, que ya comienzan, sugestivamente, en el mismo introito:

“y me aplasta en la calle  
la metAfora tiempo”;

4 “El libro que tu habitas” Obra cit.

y que campeon a través de las cinco secciones del libro, planteando a veces el interrogante de si son o no son parte esencial en la hechura del verso:

“en un helado ocho de la gestación”<sup>5</sup>

para quizás explicar su más particular semiótica en el poema final:

“abandono del acento

por las mayúsculas del cuerpo”<sup>6</sup>

Los embates contra el significante a la búsqueda de mayores significados, tratando de dilatar su esfera de posibles sugerencias, se presentan con cautela en sólo dos poemas, consecutivos, de la sección Invocaciones: “Ex-hora Ex-luz” y “Ahora que tengo fiebre y frío de piano”. El primero, de trémulo y bello lirismo ante la ausencia de Zinnia -acertadamente no nombrada en ambos poemas-, anuncia y prepara el segundo, que citaremos íntegro por ser, en rigor, el único poema de “Potestades...” que cede a la tentación de un verdadero experimento.

Este poema tiene simultáneamente dos discursos explícitos diferentes, ambos de palpitante pertinencia en las antedichas Invocaciones. Y esto de acuerdo a que se considere la expresión “Ah ora” como dos palabras, interjección y verbo, o como un solo vocablo adverbial cuya disgregación en dos partes aparece natural entre los artificios que anteceden su presencia; a tal punto que este último es el solo sentido que ofrece una lectura descuidada del poema. ¡ Que no es el único deseado por el poeta, queda claro con la anunciación “ahora ah! ora” del poema antecesor].

Es en este poema también, que se da, por única vez en el libro, el recurso de prescindir de las vocales, las cinco por añadidura, mas no de su espacio. Las mayúsculas imprevistas, vocales todas, ahora desaparecen pero esto no va en detrimento de la lectura del texto, constituyéndose así una suerte de ausencia-presencia. Zinnia no está ante lo ojos físicos del poeta, pero su mítico significado está más presente que nunca:

“ah ora que sufre de colapso la madera

ah ora que el cielo todo es un paraguas

ah ora que canta la cigarra

su versión nocturna de silencios

ah ora que tengo fiebre y frío de piano

ah oras ¿para que?

ncst q vng s

h r

m r

d los regresos”

Se ve que los primeros versos de este poema, de neto timbre surrealista al igual que el título, preparan sin desajustes el terreno a la breve experiencia singular, que se integra en la unidad total, sin trazas de prefabricación insertada y sin empañamiento de contenido lírico, [sin embargo, citar el poema aislado sería no

5 “Agosto tiene frío”, *ibid.*

6 “Sortija de la lluvia”, *ibid.*

aconsejable, como veremos].

## Artificio global

Alguien dijo que el arte es ciencia y alguien otro sostuvo que hacer arte consiste en ocultarlo. Podemos sintetizar ambos asertos diciendo que el arte es tal cuando oculta su ciencia.

No es arte el desbocamiento exaltado del poema adolescente, ni el “Zoom” repetitivo del cineasta amateur. Tampoco la obra que se desentiende de toda ordenación o supuestos previos, produciendo el arte entre comillas por carencia de significado. Entre estos dos aludidos arrecifes, ambos de seguro naufragio, navega el arte verdadero.

Hay obras auténticas muy planificadas y otras que no lo son tanto. Creemos que *Potestades de Zinnia* se encuentra entre las primeras.

En tal sentido es notable la habilidad de Ramón Ordaz para que el [racional] planeamiento de su edificación textual, no entre en conflicto palpable con su vena lírica y las reiteradas bellezas que produce. Ni se perciba, en un plano espontáneo de lectura, la construida perspectiva, de ancho aliento, bajo la cual se capta a cabalidad la función poemática en su libro.

Esta función es doble:

-El poema como unidad “per se”, auto- contenida y en universo cerrado; -el poema como parte subalterna de un sistema jerárquico, puesto al servicio de una expresividad en segundo grado, que releva de una especie de metalenguaje escritural.

La primera función, que responde a requerimientos habituales, hace de *Potestades...* un libro cuyas gruesas líneas hemos indirectamente reseñado y al cual se le podría imputar -en conocido reflejo crítico-, un exceso de desacuerdos estilísticos [El ingenioso y raro epigrama “Dulzaina”, en que el delicado neologismo no oculta sino que subraya la exaltación erótica, va al par, por ejemplo, de “Doblemente imposible en su adentro”, poema de muy diferente connotación].

La segunda función requiere de un lector avisado. La secuencia sucesiva de títulos, además de conformar un poema bello, significativo y no aleatorio, indica también las ideas de una orquestación. El libro es un solo poema de poemas, agrupados en secciones o movimientos musicales atados a un sentimiento rector. Los desacordes estilísticos, deliberados, se presentan como variedades tonales de un discurso sinfónico, que anhela expresar una multitud de emociones en torno a un tema fijo: la presencia-ausencia de Zinnia.

En tal respecto, puede ser erróneo citar un poema aislado, como lo hemos hecho, ya que éste se inscribe en un sistema global de correspondencias, en conexión con los otros poemas del libro y, en particular, está sujeto a una variación planeada de tonalidades tanto rítmicas como emocionales. Así se percibe, por ejemplo, toda la bella naturalidad del poema “hacia el humecer de todos”.

## Zinnia entre las mujeres

En “Potestades...”, se encuentran dos alusiones directas a

mujeres universalizadas por la literatura:

“más pura que la ficción de dante  
que eloísa embalsamada en cartas”<sup>7</sup>

Estos versos cultistas, prescindibles en un libro de poemas oreado de sensualidad y de embeleso afligido, no señalan con precisión los ancestros literarios de Zinnia. La Beatriz de Dante y la Eloísa de Abelardo, no agotan las evocaciones célebres a que el personaje invita.

Belleza integrada en la naturaleza [“Hija de un litoral”], Zinnia conduce a la contemplación estética y reflexiva pero es también fuente de estremecido deseo, como la Laura de Petrarca.

Zinnia evoca la Nadja surrealista -que a decir de Blanchot siempre “parte”- porque, libertad en estado puro [“barco de largas travesías”], otea el peligro de la estabilidad en la fascinación que inspira, de donde su signo inherente de viajera espléndida, y sus amoríos deslumbradores y desasidos:

“una ola encantada  
revienta su espuma en el fÉretro de mis ojos  
y no sE mAs de tí”

Comprensiva y lúcida sin manifestarlo, por relampagueos de pre-conocimientos femenino, hace pensar en la Diótima del relato de Hólderlin:

7 “La angustia sistemática del mundo”, *ibid.*

ZINNIA

TODA ESA LUCIDEZ ENTRE NOSOTROS

Pero por la empresa que el libro trata de acometer, por la vastedad de sus intenciones al querer fijar en un plano de realidad lo que no se expresa [de donde sus arriesgados artificios], Zinnia recuerda más la Aurelia de Gerard de Nerval. ¿Acaso la ausencia no podría considerarse como una muerte poética?

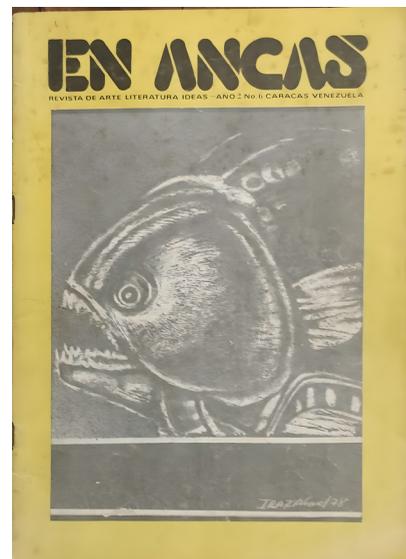
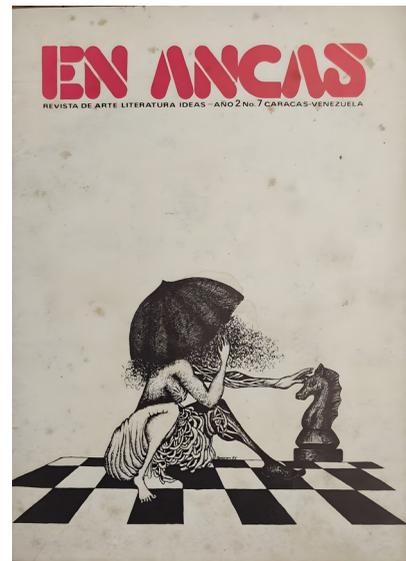
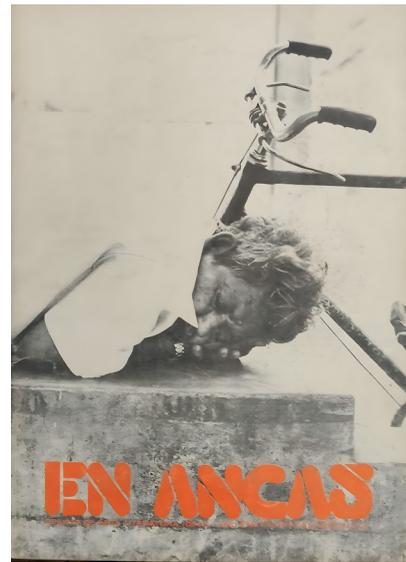
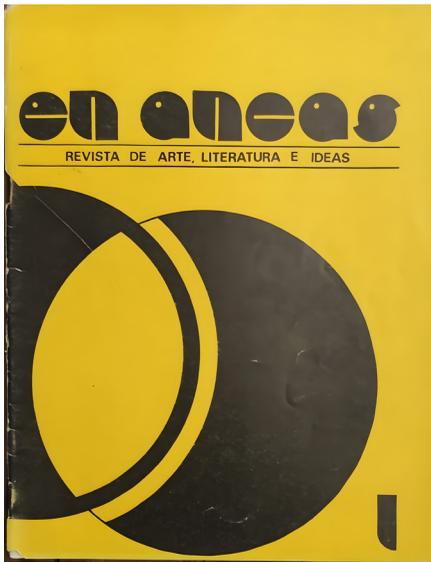
### Apéndice

Definitivamente *Potestades de Zinnia* es un libro que nos gusta. Mas deseáramos que sus inhabituales medios expresivos, se agotaran en la unidad del contenido propuesto al cual se prestaban con aparente necesidad. No hay porvenir estilístico en este modo de expresión y sería erróneo repetirlo. Es deseable que estemos ante un punto inflexivo en la obra del autor, quien ojalá no ceda en lo venidero a premuras abortivas, que son las que pierden a muchos creadores de talento.

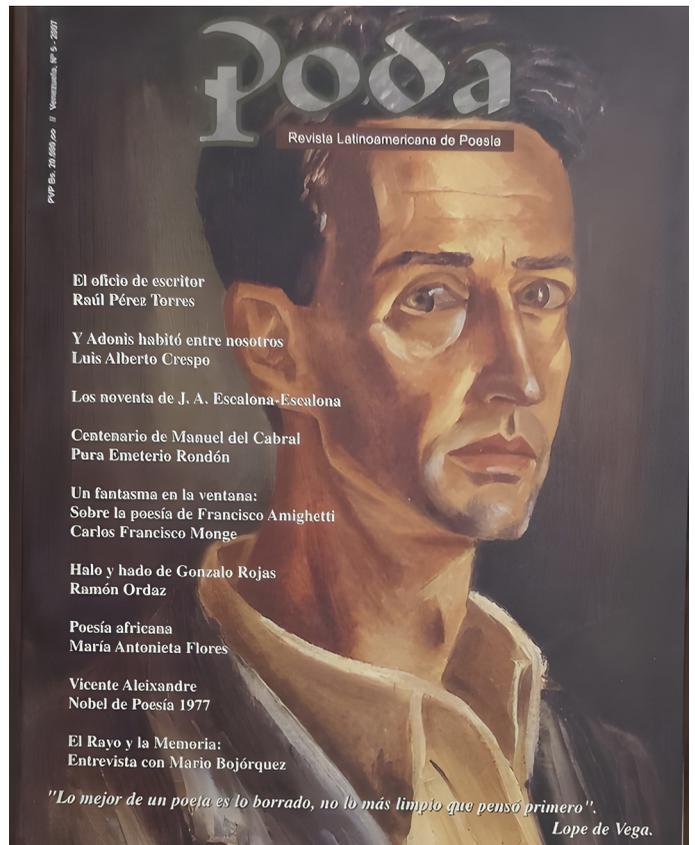
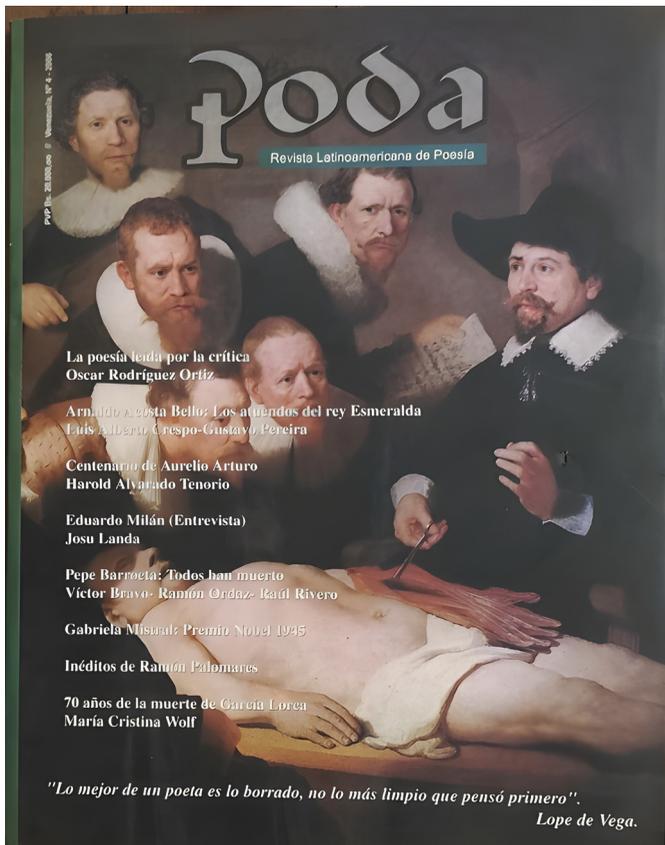
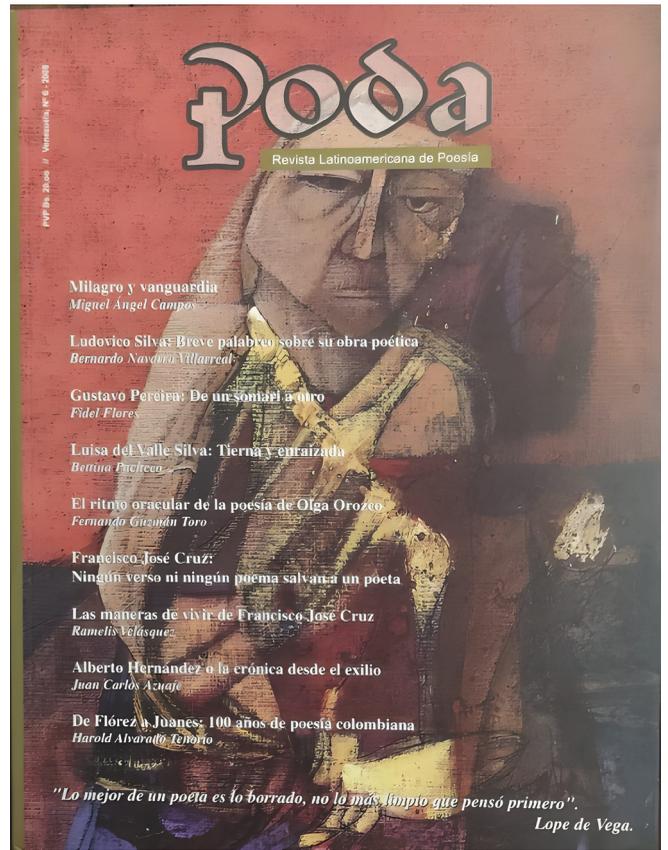
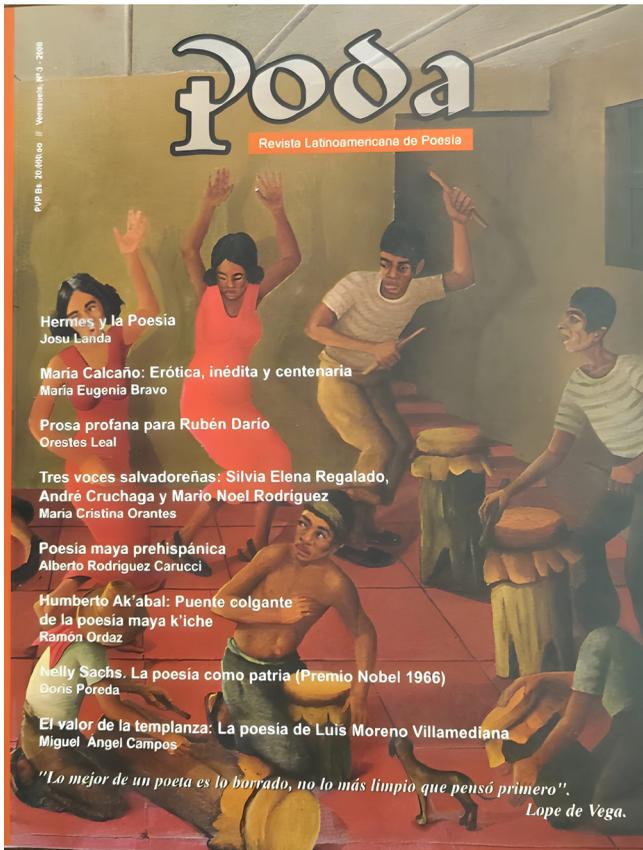
En *Potestades...*, de innegable vibración auténtica, no impera la solidez cristalina de la gran poesía; ciertos poemas carecen de condensación decantada y el caudal metafórico tiende a desoír el sabio consejo literario de Gide: no aprovechar jamás del impulso adquirido; no se puede decir tampoco que posea una extrema finura en sus previsiones auditivas para con el lector. Pero entendámonos: exigencias de alto rango no se les formulan a la poesía que no las sugiere.

# MEMORIA GRÁFICA DE RAMÓN ORDAZ

# REVISTA "EN ANCAS" (1976-1981)



# REVISTA "PODA" (2005-2014)



# GRAFOPOEMAS

**ARIEL**  
LA MAS VIEJA UTOPIA



ETERNA-  
MENTE  
VIVO **PROA**  
SIN CREER EN LOS  
FANTASMAS

FASCINAN  
nuestras alas  
AL  
INCRE-  
IBLE **BARCO**  
jubilar

© CALZADILLA - Buenos Aires/Impreso en Venezuela, por Impresos Graf. Caracas, Venezuela

LOS HERALDOS NEGROS

**Incendiada Beirut**

Una vida  
un hombre  
un ejemplo

Dios

¿Cuál Canon?



© CALZADILLA - Buenos Aires/Impreso en Venezuela, por Impresos Graf. Caracas, Venezuela

La Palabra  
de hoy

en  
busca del  
TIEMPO



Para que  
sea patusa  
hay que llamar a las  
cosas por su nombre

**LIBRO**  
en acción  
Crear es ser

AHORA AHORA AHORA AHORA  
AHORA AHORA AHORA  
AHORA AHORA  
AHORA

**LOGOS**  
MAS ALLA DEL ESPEJO  
MAS OTRO DEL ESPEJO



© CALZADILLA - Buenos Aires/Impreso en Venezuela, por Impresos Graf. Caracas, Venezuela

EL MUNDO  
EN BLANCO  
Y  
NEGRO

UN  
EGO  
CONVULSIONA  
AL MUNDO

Hiroshima

LA MUERTE  
QUE PREDICA  
LA VIDA ES DIVERTIDA  
Lázaro no se levanta  
**CONFUSO**

Aprote un Botón del Lanzamiento Misiles

Luces, Cámara, Acción...

**7**  
Días de Espectáculo

Se desinfla el globo

ARMAS  
cielo  
Y  
tierra

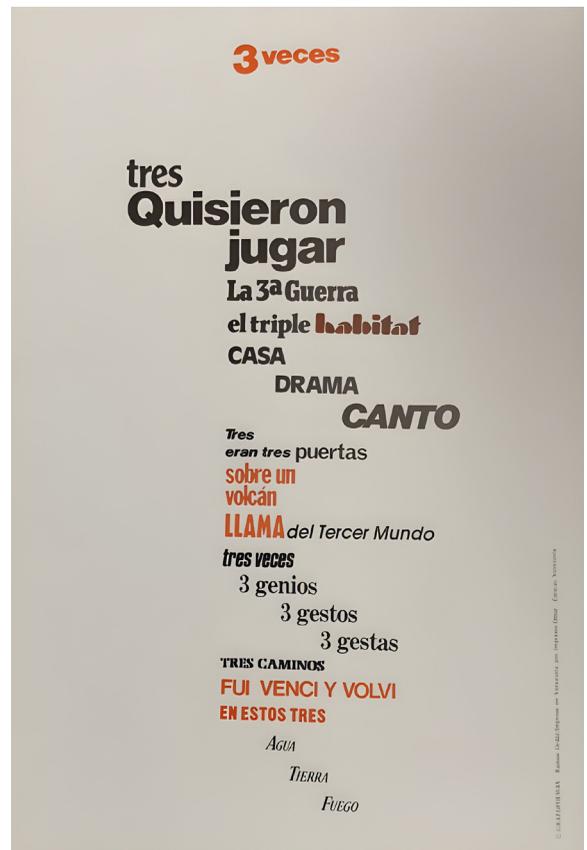
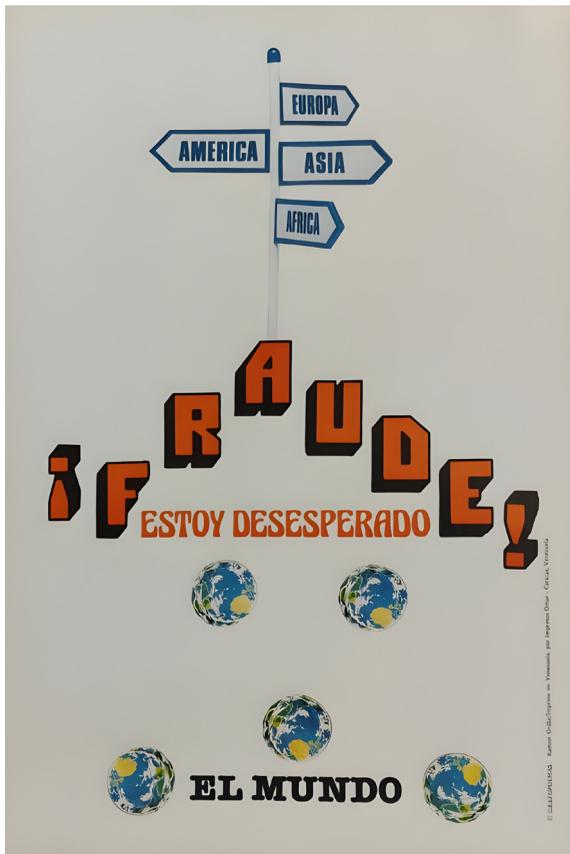
PA  
SE  
UD

**INESPERADO**  
Sobreviviente




© CALZADILLA - Buenos Aires/Impreso en Venezuela, por Impresos Graf. Caracas, Venezuela

# GRAFOPOEMAS



# ARTÍCULOS

# EL SUFRIMIENTO Y LA TORTURA COMO MECANISMOS DE CONTROL DICTATORIAL DURANTE EL GOMEZISMO: UNA LECTURA DEL CONTEXTO CARCELARIO PRESENTADO EN *PUROS HOMBRES*, DE ANTONIO ARRÁIZ

Fecha de envío: 23 de mayo de 2025

Fecha de aprobación: 18 de junio de 2025

## Resumen

Este artículo propone un repaso —de la mano de autores como Hannah Arendt (1951/2004, 2005), Carolina Guerrero (2002), entre otros— de los principales mecanismos de control dictatorial para, posteriormente, considerar con mayor detalle dos de los métodos más frecuentes empleados por las dictaduras latinoamericanas para dominar a la población, conseguir controlar todos los espacios de la vida nacional, imponerse y perpetuarse: la producción de sufrimiento y la tortura. Estos dos recursos de dominación dictatorial se abordan en esta oportunidad a partir de la representación que hace Antonio Arráiz, en su novela *Puros hombres*, de las manifestaciones concretas que tuvieron en el contexto carcelario durante el Gomecismo. Para ello, se rastrean e identifican en la novela mencionada los diferentes instrumentos, herramientas y sistemas específicos que eran usados, como parte de la política dictatorial de Juan Vicente Gómez, para torturar y generar sufrimiento sobre los presidiarios con el fin de ejercer sobre ellos control político, físico y psicológico. Los objetivos de esta pesquisa son evidenciar los efectos y consecuencias físicas y psíquicas de esos mecanismos de tortura y dolor en los personajes de la obra y rastrear su trasfondo real mediante la consulta de textos documentales e historiográficos sobre la época.

**Palabras clave:** control dictatorial, Antonio Arráiz, contexto carcelario

## Abstract

This article offers a review —guided by authors such as Hannah Arendt (1951/2004, 2005) and Carolina Guerrero (2002)— of the main mechanisms of dictatorial control. It then focuses more specifically on two of the most frequently employed methods used by Latin American dictatorships to dominate the population, impose control over all spheres of national life, and ensure their permanence: the production of suffering and torture. These two tools of dictatorial domination are examined here through the lens of Antonio Arráiz's novel *Puros hombres*, particularly in how they are represented in the prison context during the Gómez regime (Gomecismo). The study identifies and traces the various instruments, tools, and specific systems depicted in the novel that were used as part of Juan Vicente Gómez's dictatorial policy to torture inmates and inflict suffering in order to exert political, physical, and psychological control over them. The objectives of this research are to reveal the physical and psychological effects and consequences of these mechanisms of torture and pain on the novel's characters and to investigate their historical basis through the consultation of documentary and historiographical sources from the period.

**Keywords:** dictatorial control, Antonio Arráiz, prison context

Gabriela Teresa Ortega  
Universidad Central de Venezuela (UCV)



Fuente: Creative Commons

## Introducción

Al pensar en los sistemas no democráticos de un solo gobernante, muchas veces suele surgir entre la población la impresión de que es más humillante, degradante y vergonzoso seguir a un solo hombre, a una sola figura, que a una idea o ideología. De discutir la verdad o falsedad de esta afirmación ya se ocupan muchos, y lo cierto es que las fronteras entre ambos casos (dictaduras en nombre de un hombre; dictaduras en nombre de una ideología) muchas veces se confunden y se fusionan, pues hay que tener en cuenta que las ideologías son siempre productos humanos y que los hombres, a su vez, pueden ser símbolos o personificaciones de ideas superiores.

Debido a que las dictaduras son, independientemente de su estilo, sistemas marcados por la violencia y el terror, en este trabajo lo relevante no será reflexionar sobre un tipo específico de gobierno dictatorial ni tampoco en su modo de instauración. La pertinencia, en esta ocasión, recae en las formas que tienen los poderes dictatoriales para, una vez instaurados, prolongarse, alargar sus brazos y retener por un largo tiempo a las naciones en un abrazo opresivo.

### 1. La dictadura y sus mecanismos de control

Una autoridad más ilegítima  
exige medios más ilegítimos aún.

Victor Alfieri. De la tiranía.

Para empezar, hay un aspecto sobre el que resulta pertinente llamar la atención con el fin de aproximarse a la manera en la que el poder dictatorial consigue prolongar su control sobre la nación; se trata de eso que hace a la dictadura una forma de gobierno terrible y amenazadora: la violencia y el terror. Si bien es cierto que todas las dictaduras hacen uso de la violencia al quebrantar el orden democrático para instaurarse y prolongarse, puede decirse que, según sus acciones, hay unas más violentas que otras.

Ejemplos representativos de estas últimas los constituyen las dictaduras autoritarias y las dictaduras totalitarias, las cuales no solo violan los derechos de los individuos y eliminan los partidos políticos de oposición, sino que, además, usan fuerzas extremistas de represión para controlar todos los ámbitos e infundir el pánico en los individuos con el objetivo de, así, hacerlos impotentes y, consecuentemente, afirmar su poder ante unos hombres amalgamados por la fuerza en una misma masa. Así, afirma Hannah Arendt (2005), en un brillante trabajo acerca de la naturaleza del totalitarismo, que “el terror es la esencia del gobierno totalitario” (p. 411), es la condición de permanencia, pues no solo elimina cualquier oposición, sino que, además, mantiene a los hombres juntos y controlados, de manera que cualquier intento de oposición sea inconcebible. Es por eso que, según la filósofa alemana, el terror “sigue siendo utilizado por los regímenes totalitarios incluso cuando han sido logrados sus objetivos” (1951/2004, p. 428).

### 1.1. El mesianismo en América Latina

Como se ha mencionado, las dictaduras, y no solo las totalitarias, cuentan con medios poderosísimos como la violencia para controlar la nación; no obstante, cabría preguntarse si no emplean otros instrumentos de dominación aparentemente más sutiles. Para acercarse a una posible respuesta, quizá sea oportuno lanzar una mirada, en primer lugar, a la región de América Latina. Aquí, además de ser frecuente el surgimiento de dictaduras que concentran forzosamente el poder en la figura de un hombre, suele darse el caso de que esos dictadores (en el sentido moderno del término)<sup>1</sup>, usualmente catalogados de “capaces” y “fuertes” por la propia población, creen ellos mismos que están llamados a resolver los problemas existentes y a actuar en pro de la nación.

Acerca de este fenómeno, Carolina Guerrero (2002) expresa que “el mesianismo, en dictaduras del siglo XIX, se vinculó con la virtuosa respuesta que daba el gobernante a un supuesto llamado del pueblo para resolver la emergencia” (p. 143). En el siglo XX, según Guerrero, “el Mesías atendía su propio llamado, con la misión de realizar lo que él, de manera personalista, interpretaba como la inexorable conveniencia para la república” (ibid). Como se infiere, se trata de gobiernos que, aun pudiendo haberse establecido de manera democrática, abusan del ejercicio del poder, transgreden los límites constitucionales y se convierten, de este modo, en tiranías justificadas por la idea —la cual, lamentablemente, el pueblo algunas veces se deja inculcar— de que un futuro mejor solo puede llegar por la acción de un “mesías”, un hombre “iluminado”, inteligente y capaz. No se trata, pues, más que de tiranos que se consideran dictadores a la antigua y salvadores de la patria.

### 1.2. La dominación por medio de una ideología

Se ha visto antes cómo la idea de mesianismo en las dictaduras puede funcionar como forma de dominación de una población que se cree incapaz de, como plantea Guerrero, “constituirse en una sociedad ordenada” (ibid., p. 148). No obstante, en otras partes del mundo, la idea de un hombre salvador es menos poderosa y frecuente que la idea de una única doctrina o ideología dominante —aunque en ocasiones, como se puntualizó al comienzo, la ideología y el sujeto que la promueve se funden desde la perspectiva de la población—. Según Arendt (2005), en modos de gobiernos totalitarios, por ejemplo, es la ideología lo que se convierte en “motor que dirige la acción política” (p. 420); parafraseando a la autora, los totalitarismos fundamentan su gobierno en la consecución de una ideología correcta que explica el mundo, la cual convierten, con medios brutales, totalitarios y violentos, en “realidad viva”, en la única visión del mundo permitida.

Resulta necesario reflexionar en torno al totalitarismo, puesto que es una forma de manifestación dictatorial y, como tal, permite percibir cómo hay otros grandes instrumentos psicológicos que brindan a las dictaduras posibilidades de control y manipulación. Arendt (1951/2004) menciona que la propaganda política e ideológica sirve para dominar a los “simpatizantes” del gobierno y a lo que ella llama “el mundo exterior”, es decir, el mundo no totalitario (p. 428). Por tanto, resulta evidente que, en casos donde la violencia resulta superflua —sobre todo al considerar que no es provechoso aplicarla a sectores que se quieren aliados, como países extranjeros y colaboradores—, se despliega la ideología y el adoctrinamiento, con su característica ambigüedad, para pretender hacer del mundo un lugar mejor mediante una totalización, la búsqueda de la creación de una historia nueva, el intento de hacer de la población una única masa con un único pensamiento y voluntad, e incluso, muchas veces, como señala Fernando Mires (2015), mediante la proyección de la imagen de un único enemigo frente al cual “todo estaba permitido” (párr. 14).

### 1.3. Una variedad de estrategias

Resumiendo: aunque existen medios específicos de control en las diferentes dictaduras, la mayoría se manifiestan como derivaciones de los principales que se han expuesto: así, las leyes represivas promulgadas durante tiempos dictatoriales son otra forma de violencia, al igual que lo son las persecuciones políticas, la intolerancia a ciertos partidos políticos, el control absoluto del Estado, la modernización de las torturas en las cárceles, las desapariciones, el rechazo a las intervenciones extranjeras que pudiesen solventar ciertas situaciones, el resentimiento hacia particulares clases sociales, la negación a la diversidad de la sociedad y a expresiones de individualidad, la invasión a aspectos de la vida privada —esto último bastante común, principalmente, en gobiernos totalitarios— y, en fin, todo aquello que, de alguna manera u otra, en menor o mayor grado, reduzca, vulnere y atente contra la condición humana de los individuos.

Del mismo modo, las guerras psicológicas y los artilugios de manipulación, que violentan la libertad, privacidad e individualidad de los ciudadanos, pueden manifestarse a través de adoctrinamientos ideológicos, de bombardeos de información, de invasiones de propaganda política en los espacios cultura-

les, educativos y artísticos, de imposición de ideologías o de la alimentación de ideas retrógradas (como la del mesianismo) en la mente de los sectores concebidos como menos cultos y más manejables por el Estado. Todo esto es, pues, una estrategia consistente en jugar con la mente de sectores de la población sugiriendo en ellos la idea de una identificación con los proyectos dictatoriales del gobierno. El que una dictadura despliegue con mayor arte unos brazos que otros, esto es, que desarrolle más unas u otras estrategias dependerá del tipo de dictadura de que se trate, del espacio geográfico y la época en que germine y madure la misma, de la naturaleza sociocultural del país dominado y de los vínculos existentes entre la nación, el dictador y la comunidad internacional.

## 2. Las manifestaciones del sufrimiento y tortura carcelaria en *Puros hombres*

La violencia de Gómez va tecnificándose, la tortura se moderniza; no hay renovación en la Universidad, pero hay renovación en el arte de quebrantar la resistencia moral y la dignidad política de los opositores.

Orlando Araujo. *Narrativa venezolana contemporánea*.

Antonio Arráiz, escritor barquisimetano nacido en el año 1903, es conocido por su labor poética y narrativa, pero, más allá del ámbito literario, también por su participación en la “Semana del Estudiante” del año 1928, fecha en la que fue conducido a la cárcel por involucrarse en actos de rechazo y oposición a la dictadura de Juan Vicente Gómez. Después de esto, el autor sufriría en carne propia siete años de prisión y torturas que hoy pueden identificarse como parte de las bases históricas, biográficas y testimoniales de *Puros hombres*, su novela de 1938.

Este cruento relato del autor parte de un interés: el intento de representar la esencia de la cárcel venezolana de la época gomecista. Una de las decisiones narrativas de Arráiz para llevar a cabo esta empresa fue hacer un retrato de diversos personajes, cada uno visto por el autor como un individuo diferente, con su propia voz, con su propia historia y con su propio dolor. El personaje más sustancial de toda la obra y aquel sobre el que se quiere llamar la atención es, no obstante, el único cuya voz no se escucha nunca y cuyo nombre no es mencionado en ninguna ocasión; sin embargo, su presencia es sentida en cada página y en cada peripecia: Juan Vicente Gómez.

El hecho de que en la novela nunca se hable directamente del general Gómez puede resultar, en un primer momento, sumamente curioso; lo cierto es, sin embargo, que no hay manera más acertada de hablar de un dictador sino callando su nombre por miedo y describiendo, en cambio, sus obras tiránicas, es decir, describiendo eso que hace de su persona un tirano y de su gobierno una tiranía. Por ello, se presentarán y describirán a continuación los instrumentos, sistemas y herramientas mencionados en la novela y con los cuales, de acuerdo con lo evidenciado en una serie de documentos y textos de carácter documental e historiográfico, se torturaba y generaba sufrimiento a los presos durante los tiempos de Gómez.

### 2.1. El chácara: el brazo para la violencia física

Entre los terrores de tiempos de Juan Vicente Gómez que más se suelen mencionar con espanto se encuentran las torturas aplicadas en las cárceles. Considerando esto, la novela de Arráiz es, sin duda, un testimonio y un documento valioso de la violenta dictadura de Gómez. En la cárcel de *Puros hombres* —así como en las reales de la época— el sufrimiento es rutinario: la soledad, el desamparo y el hambre a los que son sometidos los presos son cotidianos; pero incluso dentro de esa monotonía dolorosa hay pequeños cambios, sucesos repentinos que, por increíble que parezca, son incluso peores. Ese dolor ante el encierro, que puede siempre acrecentarse por los instrumentos de tortura, está expresado en las páginas de la novela de Arráiz y deja clara constancia de la presencia latente y opresiva de Gómez. Un ejemplo en la novela de esas torturas que incrementan el sufrimiento del preso se halla en la figura de uno de los cabos de presos, Matías, un verdadero criminal que se comporta de acuerdo con el perfil del esbirro o del chácara, esa “creación” carcelaria de tiempos de Gómez encargada de descargar la violencia sobre los presidiarios. En efecto, según se registra en la entrada “Cárceles” del Diccionario de historia de Venezuela (2001), la figura del esbirro y su utilización como instrumento de tortura surge en el contexto de la etapa de la independencia, durante la etapa gomecista. Y, por su parte, en consonancia con lo que muestra en un registro literario y testimonial Arráiz, Alejandro Trujillo (1963) asevera que el esbirro, de acuerdo con la concepción gomecista, tenía por función actuar como una suerte de verdugo (p. 22).

En un episodio de la novela de Arráiz en el que el cabo Matías castiga a unos presos por una trifulca sucedida, se muestra cómo esa figura es extremadamente brutal y parece incluso realizar gustosamente su tarea:

Matías se siente poseído de un magnífico frenesí (...) Pero no queda muy satisfecho de este último golpe: no acostó lo suficiente la verga, y ella no cayó de plano, como deseaba, sino de punta, con lo que el vergazo disminuye en ardor y en extensión. (op.cit., pp. 72-73).

El chácara en los tiempos de la dictadura gomecista se convirtió en una extensión del brazo del tirano, en la personificación de sus intenciones de controlar mediante una violencia puramente física. Generalmente, se trataba de sujetos con sed de impartir castigo y con ciertas ínfulas de grandeza que solamente podían exhibir en espacios donde los demás eran aún más inferiores que ellos, es decir, casi infrahumanos: presos. La violencia, en este sentido, era casi inagotable, puesto que constituía un medio con el cual los verdugos, pequeños gobernantes en la oscuridad de los calabozos, conseguían fantasear con una grandeza largamente deseada dadas las circunstancias de desigualdad sufridas fuera de la cárcel.

### 2.2. Los grillos y su uso renovado

Otra imagen de la tortura que se evidencia en *Puros hombres* y que confirma la presencia flotante de Gómez en la novela son los grillos, instrumentos de hierro colocados en las extremidades inferiores de los presos. Según lo que permite suponer la

novela y algunos textos consultados, los grillos en los tobillos de esos hombres son más bien cotidianos: algunos presos los llevaban consigo desde hace mucho tiempo y arrastraban su peso hasta el patio cuando salían a tomar el sol, como hace el coronel Natividad en la novela.

Si bien es cierto que los grillos, como advierte Manuel Caballero (2010), eran usados en otros países para dificultar la fuga de los presos que trabajaban a campo abierto, es en Venezuela, durante la dictadura de Gómez, donde se empezaron a usar en presos que se encontraban encerrados en los calabozos (p. 74). Es decir, se usaban con el único objetivo de causar dolor en sujetos prácticamente sin posibilidades de huir. De esto se puede desprender que en la tiranía de Gómez, cuando no se crearon sistemas nuevos de tortura, se usaron de una manera novedosas los ya existentes con el fin de reducir la parte humana en cada preso mermando la esperanza e incrementando el dolor para eliminar cualquier atisbo de comodidad.

### 2.3. El aislamiento como método de tortura psicológica

Se puede suponer que los grillos y el maltrato de Matías (y de otros como Matías) no eran los únicos motivos de sufrimiento en las vidas de los personajes de la novela de Arráiz —y, por extensión, en las vidas de los presos de las cárceles venezolanas durante el Gomecismo—. Evidentemente, entre las torturas penitenciarias —y, por cierto, entre las más rutinarias— resalta la propia naturaleza de los presidios: la miseria que envuelve a los presos, el deterioro de los espacios, la insalubridad, la incomunicación con el mundo exterior, el aislamiento, y, por tanto, la humillación que se desprende de todas estas condiciones en las que “viven” (o, más bien, sobreviven) los hombres tras las rejas.

En opinión de Manuel Caballero, lo más pavoroso que puede sucederle a un hombre en la cárcel es no saber nada de los seres queridos, estar privado del contacto con los congéneres, sufrir solo (op. cit., p. 76). Sin embargo, esta incomunicación y este aislamiento del que son víctimas todos los presos —y que muchas veces estos buscaron evitar al idear medios para pasar y recibir información y mantenerse en contacto con el mundo— alcanzaron su punto cumbre en espacios como “el Olvido”, donde se encerraban o bien a los presos que habían ocasionado problemas, o bien a los más subversivos, para condenarlos al hambre y la sed por muchos años (Trujillo, 1963, p. 33).

Según lo que se rescata de *Puros hombres*, los presos condenados al calabozo “el Olvido” se encontraban encortinados, incluso apartados de los otros presos y en una oscuridad absoluta, sin acceso a la comida y la comunicación (aunque varias veces contaron con la ayuda de sus compañeros de presidio quienes, solidarios, les pasaban, desafiando las reglas, algunos trozos de comida). Al leer la novela salta a la vista que el perfeccionamiento de espacios de aislamiento como “el Olvido” responde más que a un intento de torturar con hambre y sed a los subversivos. Perder el contacto con todo salvo con la oscuridad era, especialmente, una forma de tortura psicológica destinada a enloquecer a los presidiarios castigados, a vulnerar a tal grado su conciencia y espíritu que empezaran a alejarse no solo de los demás, sino también de sí mismos. Si un hombre, en cualquier circunstancia vil y degradante, puede recorrer la vía de regreso a su humanidad

gracias al contacto con sus congéneres o a creaciones, objetos y circunstancias que le recuerden su comunidad y sus vínculos, el camino de regreso al sí mismo humano se hace doblemente difícil y, con ello, más improbable, si se le cortan sus puentes de comunicación con otras personas. De allí, pues, el terror que envuelve las menciones a “el Olvido” en la novela, así como la afirmación de Caballero acerca del aislamiento como método de tortura más temido en la época.

### 2.4. El deterioro y la insalubridad de los espacios

Al igual que el aislamiento padecido en las cárceles venezolanas de la época, el mal estado y la insalubridad de las mismas fueron, como se dijo antes, parte importante de los intentos de la tiranía de torturar al hombre y reducirlo a un estado infrahumano. Los presos, así, habían ido perdiendo su condición de hombres no solo por estar limitados de contacto humano, sino, además, por vivir en condiciones más óptimas para animales salvajes. Recuérdense las palabras del coronel Jaimes, personaje de *Puros hombres*: “Aquí no hay hombres. Aquí lo que hay es presos” (p. 81); o bien el grito de Víctor Rengifo: “Así no se mata a un hombre, de mengua. Traíganme medicinas y un médico. Así no se mata a un hombre, como a un perro” (ibid., p. 148) (las cursivas son mías).

La suciedad e inmundicia de las cárceles cobró las vidas de una cantidad alarmante de presos; no fortuitamente el personaje Gonzalo Ibarra tiene la idea en la novela de organizar el aseo del pollino (recipiente donde los presos satisfacían sus necesidades y que representaba un foco de infección) y de limpiar el espacio donde se encuentra con el objeto de que los demás calabozos sigan su iniciativa y trabajen por una mejora en las condiciones de la cárcel. Las frecuentes muertes, ya sea debidas a enfermedades infecciosas y respiratorias contraídas en las cárceles, a la mala alimentación o a la falta de atención médica dejan constancia también del olvido al que estaban condenados los presos en las cárceles durante el Gomecismo. Solo limitándonos a referentes literarios tenemos, en la novela de Arráiz, a Víctor Rengifo y su disentería, a Gerónimo Salcedo, con sus vómitos de sangre, o a Ulpiano Cáceres, con su tuberculosis: enfermos, olvidados y desatendidos, acababan sus vidas con dolor y en condiciones deplorables.

### 2.5. Los trabajos forzados

A pesar de que en la novela de Arráiz no aparezcan representadas todas las formas de tortura que se usaron bajo el mandato de Gómez, uno de los aspectos más conocidos de su tiranía sí tiene una representación destacada: se trata del trabajo de los presos en las carreteras. Aunque podría parecer que el hacer trabajar a los presidiarios no es algo cruel, sino que podría ser, incluso, beneficioso para la nación y para ellos mismos, lo cierto es que bajo el mando de Gómez los presos —que, según se acaba de ver, no contaban con buena salud y no tenían las condiciones físicas adecuadas— eran obligados a realizar trabajos muy penosos, durante un tiempo muy largo y sin la alimentación e hidratación necesarias para realizar tales actividades. Bajo condiciones tan infrahumanas como estas, y siendo objeto de la violencia continua del esbirro, morirán, a los veinte días de su salida de la cárcel, todos los presos que fueron enviados a la carretera en el capítulo

Morirá el otro [Marquitos] boca abajo (...) con un grillete en el tobillo, de un golpe de pala que le asesta el negro Amargura 'porque no quiere trabajar' (...) A las ocho, media latica vacía de leche condensada con guayoyo, y una arepa. A las cuatro de la tarde, media latica de leche con frijoles, y una arepa (...) A los seis días, se murieron dos. A los siete, cuatro. A los nueve, siete. A los diez, trece. A los veinte, no quedaba ninguno.

(125-126).

## 2.6. Otros instrumentos de tortura

Por otro lado, el Diccionario de historia de Venezuela (2001) deja constancia de otros instrumentos y sistemas como el tortol, el vidrio molido, el acial, los cuales, durante el Gomecismo, se emplearon muchas veces en presos políticos (p. 685). Sin embargo, la novela de Arráiz, por su extensión y su objetivo de ser solo un reflejo y no un documento histórico exhaustivo, no da cuenta exacta de muchos ellos, sino que se limita a sugerirlos: "Usted sabe lo que son estas cosas, bachiller. Usted sabe los recursos que tiene el gobierno para... para hacer cantar a la gente", dirá a Gonzalo Ibarra el coronel Casanova, quien se encarga, en el relato, de su interrogatorio (p. 195).

## Conclusión

Como se ha podido comprobar, la renovación de los sistemas de tortura, el empleo corriente de tan extrema y despiadada crueldad y el sufrimiento provocado por torturas tan inhumanas como las referidas dan una idea muy clara de la variedad de manifestaciones de los mecanismos de control que la dictadura de Gómez empleó para reducir la oposición, silenciar a los detractores, reducir lo humano de los ciudadanos presidiarios y prolongarse en un poder ilegal. Es evidente que el ritmo narrativo y los recursos literarios del autor solo incrementan el enterneamiento de una realidad que incluso sin intervención literaria resultaría impactante. En otras palabras, Arráiz no solo ha ofrecido un testimonio basado en sus vivencias y experiencias y en las de quienes se cruzaron en su camino durante aquella época oscura de su presidio, sino que, además, comunicó esa realidad mediante recursos y estructuras narrativas propicios para vehicular, de un modo certero, transparente, realista pero también conmovedor, un horror que jamás debió ser naturalizado y ante el cual ningún ser humano debería quedar nunca indiferente.

## Notas

1. Con "dictador" en el sentido moderno del término hago referencia a un dictador ilegítimo y cuyo poder no está limitado temporalmente, como sí sucedía en Roma con las dictaduras clásicas que eran convocadas para solventar estados de necesidad (Cf. Alfieri, 2006).

2. Alejandro Trujillo (1963) comenta que muchos textos y noticias conseguían superar las barreras y se transportaban en huesos de gallina, ropas... (p. 24).

## Referencias

- ALFIERI, Victor. (2006). De la tiranía. Caracas: Fundación Manuel García-Pelayo. (Trabajo original publicado en 1800).
- ARAUJO, Orlando. (1988). Narrativa venezolana contemporánea. Caracas: Monte Ávila Editores.
- ARENDT, Hannah. (2004). Los orígenes del totalitarismo (Solana, G., Trad.) (4ª. ed.). México: Taurus. (Libro original publicado en 1951).
- ARENDT, Hannah. (2005). Ensayos de comprensión 1930- 1954 (Serrano de Haro, A., Trad.). Barcelona: Caparrós Editores.
- ARRÁIZ, Antonio. (1990). Puros hombres. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CABALLERO, Manuel. (2010). Historia de los venezolanos en el siglo XX. Caracas: Editorial Alfa.
- FUNDACIÓN EMPRESAS POLAR. (2001). "Cárceles", en Diccionario de Historia de Venezuela, Caracas, Fundación Empresas Polar, pp. 683-686.
- GUERRERO, Carolina. (2002). "Mesianismo en la idea de dictadura en América Hispánica". Revista Politeia, 28 (2002), pp. 141-158, en [http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_pol/issue/view/470](http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_pol/issue/view/470) (recuperado el 20 de noviembre de 2019).
- MIRES, Fernando. (2015). "El escándalo del totalitarismo", en Informe21, <http://informe21.com/blog/fernando-mires/el-escandalo-del-totalitarismo> (recuperado el 20 de noviembre de 2019).
- TRUJILLO, Alejandro. (1963). La respuesta del destino (La Rotunda por dentro). Táchira: Biblioteca de autores y temas tachirenses.

# MATSUO BASHÔ NA POESIA HAICAÍSTA DO AMAZONAS

Cacio José Ferreira

Universidade de Brasília/PPGL Universidade Federal Do Amazonas

Allan Nywner Praia

Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO

Celso Medina

PPGL/Universidade Federal do Amazonas

Fecha de envío: 27 de enero de 2025

Fecha de aprobación: 18 de marzo de 2025

## RESUMO

Este artigo analisa a influência da obra de Matsuo Bashô na poesia haicaísta do Amazonas, destacando a forma como os poetas da região adaptam a estética minimalista do haikai para expressar a riqueza natural e cultural da floresta amazônica. A pesquisa utiliza uma abordagem analítica e comparativa para explorar as conexões entre os temas centrais da poesia de Bashô, como a transitoriedade e a contemplação da natureza, e os elementos regionais, como a fauna, a flora e a paisagem amazônica. Ao integrar a essência contemplativa do haikai à vivência amazônica, os poetas criam uma forma de expressão singular que ressignifica o legado de Bashô, preservando a universalidade da forma poética ao mesmo tempo em que promove uma resistência cultural e ambiental.

**Palavras-chave:** Matsuo Bashô; haikai; poesia regional; minimalismo; adaptação cultural.

## ABSTRACT

This article analyzes the influence of Matsuo Bashô's work on haikai poetry in the Amazon, highlighting how regional poets adapt the minimalist aesthetics of haikai to express the natural and cultural richness of the Amazon rainforest. The research employs an analytical and comparative approach to explore connections between Bashô's central themes, such as transience and nature contemplation, and regional elements, including fauna, flora, and the Amazonian landscape. By integrating the contemplative essence of haikai with Amazonian experiences, these poets create a unique form of expression that reinterprets Bashô's legacy, preserving the universality of the poetic form while promoting cultural and environmental resilience.

**Keywords:** Matsuo Bashô; haiku; Amazon; regional poetry; minimalism; cultural adaptation.



Imagem generada por IA

fugazes da natureza e das emoções humanas por meio de uma linguagem simples e concisa.

Matsuo Bashô (1644–1694), amplamente reconhecido como o maior mestre do haikai, desempenhou um papel central na consolidação dessa forma poética, elevando-a de uma prática popular e humorística a um gênero literário de profunda significação filosófica e estética.

Bashô incorporou em sua obra elementos fundamentais da filosofia zen-budista, como o wabi-sabi (a beleza da simplicidade e da imperfeição) e o mono no aware (a empatia pela natureza efêmera das coisas).

Seus haicais capturam momentos transitórios da vida cotidiana e da paisagem natural, transformando-os em reflexões universais sobre a impermanência, a fragilidade e a conexão entre o ser humano e o mundo. Essa estética, embora profundamente enraizada no contexto cultural e histórico do Japão, transcendeu fronteiras e influenciou a poesia em diversas partes do mundo, incluindo o Brasil.

No Brasil, o haikai encontrou um terreno fértil para adaptação e reinterpretação. Inicialmente introduzido no início do século XX por escritores como Afrânio Peixoto e Guilherme de Almeida, o gênero foi absorvido e transformado pela rica diversidade cultural e natural do país.

## INTRODUÇÃO

A poesia é uma das manifestações artísticas mais universais e, ao mesmo tempo, profundamente enraizadas em contextos culturais específicos. Dentro desse vasto campo, o haikai, uma forma poética japonesa desenvolvida durante o período Edo (1603–1868), tem se destacado por sua capacidade de capturar a essência de momentos

Na região amazônica, em particular, o haikai ganhou uma nova dimensão ao incorporar a biodiversidade exuberante da floresta tropical e as tradições locais. Poetas amazônicos, como Anibal Beça e Luiz Bacellar, têm se destacado ao reinterpretar o legado de Bashô sob a perspectiva regional, fundindo os elementos da estética japonesa com as imagens e os temas próprios da Amazônia.

Este artigo tem como objetivo explorar a influência de Matsuo Bashô na poesia haicaísta do Amazonas, investigando como os poetas da região dialogam com a tradição haicaísta japonesa ao mesmo tempo que inserem aspectos da fauna, flora e cultura local em seus versos. Ao fazer isso, buscamos compreender como essa fusão de culturas resulta em uma forma poética singular, que respeita a simplicidade estrutural do haikai ao mesmo tempo em que o adapta para expressar a identidade cultural e ambiental amazônica.

A análise aqui proposta baseia-se em uma abordagem interdisciplinar que combina estudos literários e culturais. Parte-se de uma revisão teórica sobre a tradição do haikai, com foco nos princípios estéticos de Bashô, e segue com uma investigação detalhada de poemas amazônicos contemporâneos que se alinham a essa tradição. Poemas como Rosto de Bashô, de Anibal Beça, ilustram como o imaginário amazônico se entrelaça com a herança poética de Bashô, resultando em uma estética híbrida que reflete tanto a contemplação zen-budista quanto a exuberância da floresta tropical.

Além disso, a pesquisa levanta questões sobre a adaptação cultural e a transposição de formas literárias entre contextos distintos.

Como uma forma poética criada em um contexto sociocultural e histórico específico, o haikai mantém sua essência ao ser transplantado para um ambiente tão diverso como o da Amazônia? Ou essa transposição resulta em uma reinvenção, onde a estética original cede espaço a novas formas de expressão?

Ao abordar essas questões, buscamos não apenas iluminar o diálogo entre a poesia japonesa e brasileira, mas também destacar a potência do haikai como um meio de expressão universal.

Outro ponto crucial discutido é o papel do haikai como forma de resistência cultural e ambiental. Na poesia amazônica, o haikai frequentemente se torna um veículo para refletir sobre a relação entre o ser humano e a natureza, evocando um senso de respeito e integração com o ambiente que ecoa os valores de Bashô. Essa dimensão crítica do haikai amazônico ressalta sua relevância contemporânea, mostrando como uma forma poética com raízes em um passado distante pode se transformar em uma ferramenta de engajamento social e político.

Portanto, ao investigar a presença de Matsuo Bashô na poesia haicaísta do Amazonas, este artigo não apenas contribui para o entendimento da interação entre culturas distintas, mas também celebra a capacidade da poesia de transcender fronteiras, ressignificar tradições e capturar a beleza efêmera da existência em diferentes contextos. A análise proposta reforça a ideia de que, apesar de sua estrutura aparentemente simples, o haikai

é uma forma rica e versátil, capaz de refletir as complexidades do mundo contemporâneo enquanto preserva sua essência contemplativa.

### **A Beleza do Efêmero: Hôjôki, Macunaíma e a Estética de Bashô**

No Japão antigo, Hôjôki - Anotações executadas em recinto de nove metros quadrados: Escrito no Japão do século XIII (Yoshida, 2022, p. 07), imprime as inquietações de Kamo no Chômei sobre a impermanência da vida (Yoshida, 2022, p. 06). A obra é uma espécie de ensaio poético e autobiográfico, em que o autor descreve o isolamento em sua cabana e a busca pela paz espiritual através da simplicidade, em contato com a natureza. Chômei explora o conceito budista de mujô (impermanência), fundamental para entender o desapego material e a transitoriedade de todas as coisas (Pandey, 1998, p. 113).

Em outra vertente, Macunaíma, publicado em 1928, é um romance modernista brasileiro de Mário de Andrade que apresenta um personagem central conhecido pela sua «falta de caráter» e por seu caráter cômico e contraditório (Andrade, 2019, p. 06). A narrativa é uma viagem cultural pelo Brasil, misturando folclore, mitos e crítica social, revelando um país multifacetado e, ao mesmo tempo, explorando a complexidade da identidade brasileira (Andrade, 2019, p. 187). Mário de Andrade, com humor e crítica, pontua a natureza da cultura brasileira e a dificuldade de definir uma identidade coesa.

É possível ter temas comuns entre duas obras com cenário temporal, geográfico e períodos literários tão distantes? Talvez na fruição da impermanência e questionamento existencial.

Em *Hôjôki*, a impermanência das coisas é um tema central. Chômei narra suas experiências de isolamento como uma busca de entendimento sobre o mundo transitório (Pandey, 1998, p. 142), em que os eventos externos – desastres naturais, a morte e a decadência – refletem a fragilidade da vida humana (Tamamura, 2009, p. 156).

Já em *Macunaíma*, a transitoriedade aparece de forma diferente: o personagem principal muda constantemente, adaptando-se a contextos diversos, revelando a ideia de que a identidade e o caráter podem ser fluidos (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 03). Ainda que de forma satírica, Mário de Andrade expõe como a cultura brasileira lida com mudanças e adaptações, sem uma âncora fixa de valores, o que pode ser visto como uma espécie de impermanência cultural (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 02).

Em outro prisma, sob isolamento e reflexão, Chômei, em *Hôjôki*, escolhe o isolamento físico e mental como forma de alcançar uma paz interior e fugir da corrupção moral e da efemeridade da sociedade (Tamamura, 2009, p. 157). Sua cabana representa não só um refúgio físico, mas uma metáfora para a introspecção e o distanciamento dos valores mundanos.

Nessa perspectiva, em contraste, *Macunaíma* não busca um isolamento espiritual; ele representa o “herói sem caráter” que se mistura com o mundo ao seu redor e que se molda conforme suas necessidades e oportunidades (Andrade, 2019, p. 12).

Ao invés de buscar a introspecção, *Macunaíma* é movido pelo impulso, representando a falta de estabilidade que, por outro lado, critica o caráter fragmentado e heterogêneo da cultura nacional.

Outro ponto a ser observado é a natureza e transcendência nos textos mencionados. Para Chômei, a natureza é uma presença constante e serena, uma fonte de observação e meditação. Através dela, medita sobre a tranquilidade e o fluxo natural das coisas, distantes das ambições humanas (Pandey, 1998, p. 61). Esse contato com a natureza reforça sua visão budista de desapego e aceitação da morte e da passagem do tempo (Tamamura, 2009, p. 157).

Já em *Macunaíma*, a natureza é igualmente central, mas assume outra faceta: ela é tanto aliada quanto obstáculo e cenário das aventuras e peripécias do protagonista (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 15). A natureza brasileira, exuberante e caótica, reflete as contradições e diversidade da própria cultura nacional, em um sentido que não visa a paz, mas sim a riqueza mítica e a complexidade cultural.

Dessa maneira, ao pensar nas duas obras, há diferenças bem alongadas. Na perspectiva cultural e filosófica, Kamo no Chômei, influenciado pelo budismo japonês, vê o isolamento e o desapego como meios de alcançar a iluminação e superar o sofrimento inerente à vida (Tamamura, 2009, p. 159). A introspecção é central, e seu propósito é transcender o ciclo de nascimentos e mortes (Pandey, 1998, p. 07).

Na outra vertente, em contrapartida, Mário de Andrade usa *Macunaíma* para expressar uma visão nacionalista e crítica da identidade brasileira (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 07). Sua abordagem é irônica e irreverente, desconstruindo mitos e revelando a complexidade do “ser brasileiro”, sem uma perspectiva espiritual formal.

Nesse caminho, portanto, apesar das diferenças marcantes, ambas as obras destacam a condição humana, seja pela busca de sentido e desapego em *Hôjôki* ou pela crítica da identidade cultural e adaptação em *Macunaíma*. São leituras que, cada uma a seu modo, convidam o leitor a repensar a relação com o mundo e a sociedade.

Ampliando a peregrinação literária, Matsuo Bashô (1644-1694) foi um dos mais importantes poetas do período Edo japonês (Praia, 2023, p. 10), sendo amplamente considerado o mestre do haikai (ou haiku). Bashô revolucionou o haikai ao aplicar na forma poética simples e popular em uma expressão verticalizada e filosófica entrelaçada com a captura momentos efêmeros da natureza e das emoções humanas:

Difundindo-se pelos principais centros urbanos do país, em breve o haikai ganha os seus próprios mestres e desenvolve tendências divergentes, que se aglutinam em “escolas” ou “maneiras”. Destas, as duas principais foram as chamadas Teimon e Danrin. A Teimon [...] almejava elevar o haikai a um nível de realização estético semelhante ao do waka e por isso evitava os termos muito vulgares, o humor corrosivo e a falta de conveniência que caracterizavam sua rival, a Danrin. [...] No entanto, [...] o haikai é ainda ou o avesso, ou a bastardização ou a sombra do renga, e só com Bashô (1644-1694) [...] o haikai ocupará o seu lugar como gênero dife-

rente e autônomo, em que o pessoal e o impessoal, o alto e o baixo, o elegante e o grotesco compõem um mesmo mundo, cheio de sentido e de vida. (Doi; Franchetti, 2012, p. 16-17).

Se pensarmos na biografia de Matsuo Bashô, desde cedo se enveredou pela literatura e, em particular, pela poesia. Abraçou como estudioso, na juventude, ao estudo do *haikai no renga*, uma forma de poesia colaborativa (preste bem atenção no termo colaborativa). Entre influências de poetas e mestres da época, dedicou-se ao estilo de vida zen-budista e a filosofia do *wabi-sabi* (valorização da beleza da simplicidade e da imperfeição) imprimindo um estilo em sua estética poética (Praia, 2023, p. 23).

Ao pensarmos por esse caminho, é possível perceber que Kamo no Chômei, vê o isolamento e o desapego como meios de alcançar a iluminação e superar o sofrimento inerente à vida.

Mário de Andrade, complexidade do “ser brasileiro”, sem uma perspectiva espiritual formal e Bashô, valorização da beleza da simplicidade e da imperfeição como construtos poéticos (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 06). As obras mencionadas destacam a salvação das imperfeições humanas, a seu modo é claro, pela poesia, seja ela direta ou pela subjetividade da narrativa.

Para Bashô, a poesia era a salvação da alma humana diante da efemeridade das coisas. Dessa forma, o zen-budismo e a meditação entrelaçam à poesia como forma de contemplação e decifração do mundo. As diversas peregrinações pelo Japão (Machado, 2011, p. 32) foram escolhas como uma espécie de “antropofagia” das paisagens remotas e santuários na transição para o poema. Seus diários de viagem, como *Oku no Hosomichi* (A Estrada Estreita do Norte), são uma combinação de poesia e prosa que capturam as experiências e observações sobre a natureza e a vida humana, ou seja, é preciso visualizar, capturar o instante, regozijá-lo e torna-lo poema (Praia, 2023, p. 77).

Diferente da tonalidade da prosa com certa dose humorística de *Macunaíma*, Matsuo Bashô afastou o haikai da função humorística inicial, expressando na síntese as observações filosóficas da paisagem como mecanismo de transcendência humana, aproximando-se da espiritualidade e da contemplação zen (Pandey, 1998, p. 10).

Em seus poemas, integrava as mudanças das estações e as pequenas nuances do cotidiano, em uma linguagem simples e direta, mas profundamente explicativa da transitoriedade. O conceito de *mono no aware* (a empatia pela natureza efêmera das coisas) é um tema central na poesia de Bashô, que buscava transmitir a impermanência e a fragilidade da vida humana e do mundo natural (Silva, 2016, p. 63).

Assim, rãs, folhas caindo, flores de cerejeira e água corrente, por exemplo, capturam a essência da experiência humana e da natureza em uma linguagem simples, mas de arrombamento, conforme termo criado por Roland Barthes (Barthes, 2007, p. 68), sendo, ao mesmo tempo, humilde e impactante.

Nessa perspectiva, o legado de Matsuo Bashô transcende a poesia japonesa. Alcança o mundo e influencia a poesia em recôncavos como o de *Macunaíma*. Não apenas elevou o

haikai a uma arte literária refinada como a conhecemos hoje, mas também possibilitou caminhos para que a literatura pudesse expressar a filosofia zen-budista e a contemplação espiritual como forma de salvação diante da efemeridade (Doi; Franchetti, 2012, p. 16-17).

Os poemas de Bashô, aparentemente simples, continuam a tocar leitores ao redor do mundo pela sua habilidade de captar a essência de um momento, o silêncio e a pausa, e pela maneira como expressam a beleza da impermanência. Seu trabalho é um lembrete de que a poesia pode ser um elemento eficaz de compreensão e conexão com a vida, com a natureza e com o momento presente (Leal, 2015, p. 03).

Ramificando-se no mundo, o desenvolvimento e adaptação do haikai de Bashô como expressão literária brasileira ocorreram em várias regiões do país, incluindo o Amazonas.

### O haikai no Amazonas

No Amazonas, o haikai se expandiu como um meio de expressão cultural, integrando aspectos da natureza amazônica e da cultura local. Poetas da região começaram a experimentar o haikai, inserindo temas ligados à biodiversidade da floresta tropical, aos rios, à fauna e à flora típicas da Amazônia (Iendo; Sá, 2015, p. 15).

Esses temas regionais deram um toque único ao haikai brasileiro, pois adaptaram as suas imagens e estéticas à realidade amazônica, respeitando a simplicidade e a estrutura nem tanto. Contudo, Matsuo Bashô continua sendo a fenda em que o poeta da região fixa o olhar não como cópia, mas como inspiração. Dessa forma, segue a análise de alguns poemas produzidos no Amazonas que invocam a contemplação da natureza tão forte como o olhar bashoniano.

No luar de agosto

O camaleão da ria –

Rosto de Bashô. (Beça, 2006, p. 319)

O poema “No luar de agosto / O camaleão da ria – / Rosto de Bashô” evoca uma cena enigmática e rica em simbolismo, onde a figura do poeta japonês Matsuo Bashô, um dos mestres do haikai, é associada ao ambiente natural sob a luz da lua. Neste haikai, a lua de agosto, o camaleão e o “rosto de Bashô” formam uma imagem que remete à natureza efêmera e contemplativa da existência, qualidades essenciais na obra de Bashô.

O primeiro verso, “No luar de agosto”, cria uma atmosfera noturna e introspectiva. A lua cheia de agosto é tradicionalmente vista como um símbolo de plenitude e transitoriedade. Ela ilumina a cena de forma suave, trazendo uma qualidade quase mística ao ambiente e convidando à contemplação. Esse cenário lunar estabelece um tom de serenidade e calma, sugerindo que a natureza está em um estado de harmonia e beleza momentânea.

“O camaleão da ria” é uma imagem que agrega um caráter de transformação e adaptação. O camaleão, um animal que se camufla e se adapta ao ambiente, simboliza a mudança e a flexibilidade. Ao se apresentar “na ria”, ou seja, na zona aquá-

tica e pantanosa onde se encontra, o camaleão é um reflexo da capacidade de adaptação da vida. Ele se mescla à paisagem lunar, numa presença quase invisível, simbolizando a impermanência e o movimento sutil da vida que Bashô tanto valorizava.

Já o último verso, “Rosto de Bashô”, aproxima o poeta da cena natural, sugerindo uma identidade espiritual entre ele e o camaleão sob a lua. A referência ao “rosto” de Bashô pode simbolizar a conexão entre o poeta e a natureza, como se Bashô, ao observar e meditar sobre o mundo ao seu redor, se tornasse parte desse cenário natural. Através do haikai, Bashô buscava capturar a essência da natureza e das emoções humanas, e aqui ele parece ser um espelho dessas qualidades efêmeras e adaptáveis.

Este haikai, portanto, une o ambiente natural e a figura do poeta em uma contemplação silenciosa. A lua, o camaleão e o rosto de Bashô coexistem em uma única imagem, onde a transitoriedade, a adaptação e a presença serena da natureza refletem o espírito do haikai. Assim, o poema sugere que Bashô, através de sua poesia, alcança uma união íntima com o mundo natural, contemplando-o e sendo, ao mesmo tempo, parte dele.

Releio Bashô:

A lágrima do peixe

Ainda não secou (Leminski, 1983, p. 17)

Paulo Leminski, poeta e escritor brasileiro, foi um grande admirador e tradutor da obra de Bashô, e em sua poesia reflete influências claras do estilo do mestre japonês. Em seu livro *Matsuo Bashô: A lágrima do peixe*, oferece uma visão tanto crítica quanto poética sobre a vida e a obra de Bashô. O título *A lágrima do peixe* é uma metáfora poética que evoca o próprio espírito da poesia de Bashô — a capacidade de ver a beleza e a emoção em detalhes pequenos e efêmeros, como uma lágrima, que é ao mesmo tempo algo profundamente humano e naturalmente impossível em um peixe.

A escolha de Leminski pelo tema da “lágrima do peixe” sugere uma dor silenciosa e uma melancolia que se reflete na natureza. Esse título representa o olhar de Bashô sobre a vida e sobre o mundo ao seu redor: um olhar atento e compassivo, capaz de perceber a emoção e o sentimento nos lugares mais inesperados. Leminski valoriza essa abordagem em Bashô, ressaltando como a poesia pode revelar verdades ocultas e oferecer uma nova maneira de enxergar a realidade.

Assim, *A lágrima do peixe* é uma homenagem ao modo de Bashô de ver e sentir o mundo. Leminski usa essa metáfora para nos lembrar da profundidade da experiência humana e da capacidade que a poesia tem de capturar esses instantes, mesmo quando parecem inatingíveis ou paradoxais.

O primeiro verso, “Releio Bashô”, indica que o eu lírico está em diálogo com a obra de Bashô. Este ato de “reler” sugere uma busca por renovação, insight e, possivelmente, um desejo de se conectar com o olhar sensível e introspectivo do mestre japonês. O poema de Bashô, com sua ênfase na beleza dos momentos fugazes, parece inspirar o eu lírico a observar o mundo com um olhar igualmente atento e empático.

A imagem central, “A lágrima do peixe”, é uma metáfo-

ra rica e complexa. A “lágrima” evoca uma sensação de perda, dor ou saudade, sentimentos que transcendem espécies e que aqui são expressos através do peixe, um ser cuja “lágrima” é uma ideia inusitada, pois os peixes não possuem glândulas lacrimais como os humanos. Essa imagem pode simbolizar uma tristeza muda e invisível, uma dor que, mesmo não expressa de forma explícita, é profunda e presente.

O último verso, “Ainda não secou”, reforça a ideia de que a emoção — seja ela dor, saudade ou nostalgia — é recente e ainda vívida. A “lágrima que não secou” sugere uma lembrança ou uma experiência emocional que ainda ressoa no presente, como algo que persiste mesmo após o evento que a causou já ter passado. Isso pode remeter à natureza da memória e do sentimento, que às vezes permanecem muito além do momento que os gerou.

O poema, assim, reflete sobre a permanência dos sentimentos e a profundidade das experiências fugazes que marcam o ser humano. Através dessa imagem sensível e aparentemente simples, Simão Pessoa nos convida a contemplar a natureza duradoura de certas emoções e a forma como elas, como a poesia de Bashô, capturam a essência daquilo que é transitório.

Bashô no bar a tristeza:

Garçom recolhendo os copos

Finda a última cerveja

O haicai “Garçom recolhendo os copos / Finda a última cerveja” captura a atmosfera melancólica e reflexiva de um momento que chega ao fim. Neste poema, o cenário de um bar vazio e o ato de recolher os copos trazem uma sensação de encerramento, de passagem do tempo e de solidão, temas que ressoam com a simplicidade e profundidade típicas da poesia de Matsuo Bashô, mesmo neste contexto contemporâneo.

O primeiro verso, “Garçom recolhendo os copos,” descreve uma cena comum, mas que simboliza o fim de uma interação social, como uma reunião entre amigos ou um momento de relaxamento solitário. O garçom, aqui, é uma figura silenciosa que marca o término da convivência e o regresso à realidade cotidiana. Ele representa o último movimento de uma noite que termina, como um ritual de despedida.

No verso seguinte, “Finda a última cerveja,” a palavra “finda” acentua o caráter definitivo do momento.

O último copo de cerveja, que agora é recolhido, indica que não haverá mais nada a compartilhar ou prolongar naquela noite. Este verso ressalta a efemeridade da experiência, lembrando que todos os momentos têm um fim. A última cerveja é um símbolo de algo que foi saboreado e agora é uma lembrança, como o fim de um ciclo ou uma experiência que se dissolve na passagem do tempo.

A imagem criada é de uma cena que carrega uma melancolia discreta e universal: o bar que se esvazia, o silêncio que se instala, e o momento de introspecção inevitável que vem ao término de um evento. O haicai transmite uma sensação de nostalgia, a quietude de um lugar onde antes havia vozes e risos, e agora há apenas copos vazios e a presença muda do garçom.

Esse haicai, assim, toca em temas universais da poesia haicaísta, como a transitoriedade e a contemplação do presente. Ele nos lembra que, assim como a última cerveja, muitos momentos se findam sem alarde, deixando apenas um vazio silencioso e uma melancolia quase imperceptível. A simplicidade do haicai, ao captar esse instante, oferece uma reflexão sobre o ciclo das coisas e a beleza intrínseca de cada despedida silenciosa.

Rã bashoniana

Não percebe meu espanto:

brinca na piscina (Pinto, 2004, p. 47)

O poema “Rã bashoniana / Não percebe meu espanto: / brinca na piscina” evoca uma cena singela que faz uma alusão direta ao famoso haicai de Matsuo Bashô: “Um velho tanque, / a rã salta / som da água” (*Furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto*, 1686). No poema de Bashô, a imagem da rã saltando no tanque representa a essência de um instante que ganha profundidade e se transforma em reflexão. De forma semelhante, neste poema contemporâneo, a rã que “brinca na piscina” também provoca um momento de espanto e contemplação, mas com uma adaptação ao contexto moderno.

A expressão “rã bashoniana” conecta a cena à tradição poética de Bashô, sugerindo que o eu lírico observa o mundo com o mesmo olhar atento e receptivo que o mestre japonês.

Essa rã é uma “herdeira” da rã de Bashô; ao brincar na piscina, ela realiza um ato natural e simples, despretensioso e descomplicado. Essa brincadeira despreocupada da rã gera “espanto” no observador, como se ele estivesse sendo levado a reconsiderar o ambiente e os pequenos acontecimentos ao seu redor.

O segundo verso, “Não percebe meu espanto,” sugere que a rã está imersa em seu próprio mundo, alheia à presença humana e ao impacto que sua ação provoca. A inocência com que brinca na piscina torna-se uma espécie de metáfora para a simplicidade e a beleza dos atos naturais e instintivos, que não precisam de espectadores nem de interpretações para serem significativos.

A brincadeira na “piscina”, um elemento moderno e artificial, destaca o contraste entre a naturalidade da rã e o cenário contemporâneo. A piscina substitui o “velho tanque” do poema de Bashô, adaptando a cena ao contexto atual, mas preservando a essência do instante contemplativo. Essa rã na piscina moderna sugere que, mesmo em ambientes artificiais, a natureza ainda encontra espaço para existir e provocar espanto, convidando-nos a observar o que está ao nosso redor com olhos atentos e mente aberta.

Assim, o poema reinterpreta o espírito de Bashô, transportando-o para um cenário contemporâneo. Como Bashô capturou o som da rã que salta no tanque como símbolo da efemeridade, aqui o poeta observa a rã brincando na piscina e percebe a mesma simplicidade e beleza de um instante único e passageiro.

Ah, o *Satori*:

Matsuo Bashô, San-

to, me baixou na cuca. (Bacellar, 2002, p. 23)

O haikai “Ah, o Satori: / Matsuo Bashô, San- / to, me baixou na cuca” combina uma referência à filosofia zen-budista com uma expressão coloquial e humorística, resultando em um poema que fala sobre o momento de iluminação (*satori*) de uma maneira leve e bem-humorada. O autor mescla o respeito pela figura de Matsuo Bashô, o mestre do haikai, com um tom descontraído, expressando a experiência do “*satori*” de forma acessível e próxima ao cotidiano.

O primeiro verso, “Ah, o Satori,” refere-se ao conceito de *satori*, que no zen-budismo significa um momento súbito de compreensão ou iluminação espiritual. Esse instante de clareza é caracterizado como uma experiência de transcendência e paz interior.

A expressão “Ah,” que antecede “o Satori,” dá a sensação de surpresa e êxtase, como se o eu lírico estivesse reconhecendo um momento raro e valioso de entendimento.

No segundo verso, “Matsuo Bashô, San-” associa esse momento de iluminação diretamente ao poeta Matsuo Bashô, reverenciado como um “santo” ou “san”, um termo japonês de respeito e honra.

Bashô, com sua busca pela essência das coisas simples e pela beleza do presente, é aqui tratado como uma inspiração espiritual, quase como um guia que leva o eu lírico ao *satori*. É como se a presença ou a influência de Bashô tivesse “descido” ao poeta, guiando-o a ver o mundo com novos olhos.

O último verso, “to, me baixou na cuca,” usa uma expressão coloquial e brasileira (“me baixou na cuca”) para descrever a experiência mística do *satori* de forma descontraída.

“Baixou na cuca” dá a impressão de que a iluminação foi algo que “desceu” inesperadamente, como uma ideia ou compreensão súbita. Essa linguagem popular torna o poema acessível e expressa o humor com o qual o eu lírico encara sua própria experiência espiritual. A expressão mostra que o momento de compreensão não precisa ser solene ou distante, mas algo que pode ocorrer na mente comum, no dia a dia.

Este haikai brinca com a fusão do elevado e do simples, do zen e do cotidiano. Ele sugere que o *satori* **não é algo reservado para monges ou eruditos, mas uma compreensão que qualquer pessoa pode experimentar — basta um instante de atenção e a inspiração certa, que, neste caso, é proporcionada pelo espírito poético de Bashô.**

Bashô luz súbita!

fundiram-se os

circuitos lógicos. (Evangalista, 2012, p. 22)

O haikai “Luz súbita! / fundiram-se os / circuitos lógicos” combina uma expressão de iluminação com um toque de surpre-

sa e desordem, interpretando o “*satori*” — conceito de iluminação espiritual no zen-budismo, frequentemente presente na obra de Matsuo Bashô — em um contexto moderno, onde as “luzes” e os “circuitos lógicos” sugerem a tecnologia e a mente humana.

O primeiro verso, “Luz súbita!”, captura o instante exato de uma compreensão inesperada ou revelação. Essa “luz” é uma metáfora para o momento de clareza, o *satori* zen, em que se alcança uma nova perspectiva ou uma visão direta e pura da realidade. No entanto, a palavra “súbita” também implica uma força inesperada, algo que irrompe, que chega com uma intensidade tão alta que altera o estado inicial de forma drástica.

O segundo verso, “fundiram-se os,” cria uma pausa que prepara o leitor para o desfecho. A palavra “fundiram-se” sugere um colapso, como se a intensidade da luz tivesse levado ao esgotamento de algo, rompendo com a ordem ou estrutura pré-estabelecida. Aqui, a metáfora da fusão e do colapso traz à mente a ideia de que, com a chegada dessa iluminação súbita, o que antes era estável ou lógico é desfeito.

O último verso, “circuitos lógicos,” associa o momento de iluminação a um “curto-circuito” dos processos mentais racionais. Os “circuitos lógicos” são representações da lógica, da razão e do pensamento ordenado, como se fossem sistemas que regulam o funcionamento da mente.

A fusão desses circuitos sugere que o momento de clareza não se alinha com a razão convencional, mas é algo que desafia as estruturas lógicas, deixando o observador momentaneamente sem chão, fora da ordem racional.

Assim, o haikai explora a ruptura entre a razão e a experiência transcendental. A “luz súbita” traz uma compreensão tão poderosa que desestabiliza o “sistema” lógico do pensamento, um efeito que ressoa com as experiências de iluminação descritas no zen-budismo, onde a mente racional é, muitas vezes, transcendida para que se possa alcançar uma verdade essencial.

O poema, portanto, conecta a iluminação espiritual de Bashô com uma metáfora contemporânea, sugerindo que a verdadeira percepção, tal como um flash de luz, pode desorientar e quebrar as lógicas comuns, revelando uma realidade nova e desconcertante.

Portanto, *Hôjôki*, *Macunaíma* e a poesia de Bashô é unir três visões de mundo que valorizam o efêmero, o movimento e a simplicidade como essência da existência. No Japão, o monge Chômei e o poeta Bashô capturam a alma budista da aceitação e contemplação da mudança constante.

No Brasil, Andrade cria um herói que não é herói, mas um espelho da cultura que flui, se adapta, e se transforma. Esses três textos, ao se entrelaçarem, evidenciam-nos que a compreensão da transitoriedade não é apenas uma filosofia oriental ou ocidental; é uma verdade universal.

Tanto Bashô quanto Chômei e Andrade nos ensinam a valorizar o instante e a aceitar a passagem do tempo e das coisas, vivendo a simplicidade que se encontra na impermanência e no mistério da existência.

## Considerações Finais

A análise da presença de Matsuo Bashô na poesia haicaísta do Amazonas, aliada à reflexão sobre obras como Hôjôki, de Kamo no Chômei, e Macunaíma, de Mário de Andrade, revela uma interseção rica entre culturas e perspectivas distintas sobre a permanência e a relação com a natureza.

Essa interseção, permeada pela estética minimalista e contemplativa de Bashô, expande-se para além de suas origens no Japão do período Edo, encontrando ressonância em contextos geográficos e culturais tão díspares quanto a floresta amazônica e a literatura modernista brasileira.

No caso do Amazonas, o haicai emerge como um meio expressivo de articulação entre o humano e o natural, ecoando os valores contemplativos de Bashô ao mesmo tempo em que dialoga com os desafios ambientais e culturais específicos da região.

Ao incorporar elementos como a biodiversidade da floresta tropical e aspectos da cultura local, os poetas amazônicos transformam o haicai em um veículo de identidade regional e resistência cultural.

Essa adaptação não se limita a uma simples imitação da tradição japonesa, mas reinterpreta-a de maneira autêntica, ressaltando o papel da poesia como uma forma de conexão universal e de revalorização do local.

A comparação com Hôjôki e Macunaíma enriquece essa discussão, trazendo à tona as diferentes abordagens sobre a impermanência e o caráter humano. Enquanto Chômei, em seu isolamento introspectivo, busca transcender as preocupações mundanas por meio da aceitação da transitoriedade, Andrade constrói em Macunaíma um protagonista que personifica a fluidez e a adaptação constantes, simbolizando a identidade cultural brasileira em sua multiplicidade.

Bashô, por outro lado, em seus haicais e diários de viagem, encontra na simplicidade da natureza e na observação dos momentos efêmeros a chave para a contemplação e a transcendência espiritual.

Ao unir essas perspectivas, percebe-se que, embora provenientes de tempos e lugares distintos, todas as obras tratam, de algum modo, da relação do ser humano com a impermanência da vida e das estruturas que o cercam.

Seja no refúgio introspectivo de Chômei, no humor crítico e na fluidez de Andrade, ou na contemplação minimalista de Bashô, há uma valorização do instante e uma reflexão sobre a natureza do tempo e da existência. Essa valorização ressoa profundamente na poesia haicaísta do Amazonas, que, ao abraçar a estética de Bashô, também celebra a singularidade da vida na floresta, com suas nuances efêmeras e intensamente vivas.

Além disso, o haicai amazônico assume uma dimensão crítica contemporânea, funcionando como uma forma de resistência diante das crescentes ameaças ao meio ambiente.

O uso da poesia para destacar a fragilidade e a beleza da biodiversidade local reforça seu papel enquanto ferramenta de

conscientização e preservação cultural. Nesse sentido, o legado de Bashô vai além da poesia japonesa, tornando-se um catalisador para reflexões que se estendem à ecologia, à identidade cultural e à espiritualidade.

Desta forma, o diálogo entre Bashô, Chômei e Andrade, mediado pela produção haicaísta do Amazonas, evidencia a universalidade da poesia e sua capacidade de atravessar fronteiras, adaptando-se e enriquecendo-se em novos contextos.

Nesse contexto, o haicai do Amazonas não é apenas uma extensão do legado de Bashô, mas também uma contribuição significativa para a literatura mundial, evidenciando o poder da poesia de transcender o local e o universal.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Organizadores: Miguel Sanches Neto, Silvana Oliveira. – Chapecó: Ed. UFFS, 2019.

BACELLAR, Luiz. Satori. Amazonas: Editora Travessia, 2002.

BARTHES, Roland. Le discours amoureux: Séminaire à l'École pratique des hautes études. Paris: SEUIL, 2007.

BEÇA, Aníbal. Folhas da Selva: haicais. Manaus: Valer, 2006.

EVANGELISTA, Roberto. Mínimas orações: haicais de Roberto Evangelista. Manaus: Valer, 2012.

IENDO, Virgínia Ferreira de Castro; SÁ, Michele Eduarda Brasil de. O haikai do Japão ao Amazonas: "Satori", de Luiz Bacellar. Revista Decifrar. v. 3, n. 6. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2015.

KAMO NO CHÔMEI. Hôjôki: Anotações na solidão da cabana / Kamo no Chômei. Trad. por Nana Yoshida. – São Paulo: Instituto Mojo, 2022.

LEMINSKI, Paulo. Matsuo Bashô: A lágrima do peixe. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACHADO, Daniel dos Santos. Haicai, uma análise da produção em língua portuguesa: Tema, forma e conteúdo. Dissertação (Mestrado em Letras). 114 f. Brasília: UNB, 2011.

PANDEY, Rajyashree. Writing and renunciation in medieval Japan: the works of the poet-priest Kamo no Chomei. Michigan: CJS, 1998.

PESSOA, Simão. Matou Bashô e foi ao cinema. Manaus: Coleção Pequenos Frascos 1, 2016.

PINTO, Zé Maria. Dabacuri. Manaus: Ver Curiosidades, 2004.

PRAIA, Allan Nywner. Da Cerejeira à Sumaúma: a gênese do haicai no Amazonas a partir de Versos dos verdes anos, de Samuel Benchimol. Dissertação (Mestrado em Letras). 99 f. Faculdade de Letras. Manaus: Universidade Federal do Amazonas: 2023.

SILVA, Diogo César Porto da. Mono no Aware e sua relevância filosófica: a melancolia na poética japonesa. In: FREITAS, Verlaíne; COSTA, Rachel; FERREIRA, Debora Pazetto. (Org.). O trágico, o sublime e a melancolia. 1ed. Vol. 04. Belo Horizonte: ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2016. p. 61-79.

TAMAMURA, Kyo. Reclusion and Poetry: reconsidering Kamo no Chomei's Hojoki and Hosshinshu. n. 13. The Japanese Society for Aesthetics. Osaka: Osaka Seikei University, 2009.

VIEIRA, Martha Victor; RODRIGUES, Jean Carlos. Macunaíma e o caráter nacional brasileiro: a cultura "desgeografada". REVHIST - Revista de História da UEG, [S. l.], v. 4, n. 2. Morrinhos: Universidade Estadual de Goiás, 2016. p. 01-19.

LEAL, Lidyane Cristina Galdino. A importância da poesia na formação de leitores. Campina Grande: Realize Editora, 2015.

# MATSUO BASHŌ EN LA POESÍA HAICAÍSTA DEL AMAZONAS

Traducción: Celso Medina

**Cacio José Ferreira**  
**Universidad de Brasilia/PPGL Universidade Federal Do Amazonas**

**Allan Nywner Praia**  
**Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO**

**Celso Medina**  
**PPGL/Universidade Federal do Amazonas**

Fecha de envío: 27 de enero de 2025

Fecha de aprobación: 18 de marzo de 2025

## RESUMEN

Este artículo analiza la influencia de la obra de Matsuo Bashō en la poesía haicaísta<sup>1</sup> del Amazonas. Destaca cómo los poetas de la región adaptan la estética minimalista del haiku para expresar la riqueza natural y cultural de la selva amazónica. La investigación emplea un enfoque analítico y comparativo para explorar las conexiones entre los temas centrales de la poesía de Bashō, como la transitoriedad y la contemplación de la naturaleza, y los elementos regionales, como la fauna, la flora y el paisaje amazónico. Al integrar la esencia contemplativa del haiku con la vivencia amazónica, los poetas crean una forma de expresión singular que ressignifica el legado de Bashō, preservando la universalidad de la forma poética al mismo tiempo que promueven una resistencia cultural y ambiental.

**Palabras clave:** Matsuo Bashō; haikú; poesía regional; minimalismo; adaptación cultural.

<sup>1</sup> Nota del traductor: El título original del artículo utiliza el término haicaísta. Este vocablo se refiere a la adaptación brasileña del haiku japonés, surgida a principios del siglo XX, cuando escritores de Brasil comenzaron a incorporar y transformar este formato poético. Etimológicamente, la palabra "haikai" es una fusión de dos términos japoneses: kai (que puede traducirse como "juego" o "broma") y kai (que significa "realización" o "logro"). De esta manera, el haikai se concibe como una manifestación poética brasileña que, inspirada en el haiku, añade una dimensión lúdica y creativa a su esencia.

## INTRODUCCIÓN

La poesía es una de las manifestaciones artísticas más universales y, al mismo tiempo, profundamente enraizada en contextos culturales específicos. Dentro de ese vasto campo, el haiku, una forma poética japonesa desarrollada durante el período Edo (1603-1868), se ha destacado por su capacidad de capturar la esencia de momentos fugaces de la naturaleza y de las emociones humanas por medio de un lenguaje simple y conciso.

Matsuo Bashō (1644-1694), ampliamente reconocido como el mayor maestro del haiku, desempeñó un papel central en la consolidación de esta forma poética, elevándola de una práctica popular y humorística a un género literario de profunda significación filosófica y estética.

Bashō incorporó en su obra elementos fundamentales



Imagen generada por I.A

de la filosofía zen-budista, como el wabi-sabi (la belleza de la simplicidad y de la imperfección) y el mono no aware (la empatía por la naturaleza efímera de las cosas).

Sus haikus capturaban momentos transitorios de la vida cotidiana y del paisaje natural, transformándolos en reflexiones universales sobre la impermanencia, la fragilidad y la conexión entre el ser humano y el mundo. Esa estética, aunque profundamente enraizada en el contexto cultural e histórico del Japón, trascendió fronteras e influyó la poesía en diversas partes del mundo, incluido Brasil.

En Brasil, el haiku encontró un terreno fértil para su adaptación y reinterpretación. Inicialmente introducido a principios del siglo XX por escritores como Afrânio Peixoto y Guilherme de Almeida, el género fue absorbido y transformado por la rica diversidad cultural y natural del país.

Particularmente en la región amazónica, el haiku ganó una nueva dimensión. Incorporó la exuberante biodiversidad de la selva tropical y las tradiciones locales. Poetas amazónicos como Aníbal Beça y Luiz Bacellar se han destacado al reinterpretar el legado de Bashō bajo una perspectiva regional, fusionando la estética japonesa con las imágenes y los temas propios de la Amazonia.

Este artículo tiene como objetivo explorar la influencia de Matsuo Bashō en la poesía haikuista del Amazonas, investi-

gando cómo los poetas de la región dialogan con la tradición haikuista japonesa al mismo tiempo que insertan aspectos de la fauna, flora y cultura local en sus versos. Al hacer eso, buscamos comprender cómo esa fusión de culturas resulta en una forma poética singular que respeta la simplicidad estructural del haiku, adaptándolo para expresar la identidad cultural y ambiental amazónica.

El análisis propuesto se basa en un enfoque interdisciplinar que combina estudios literarios y culturales. Parte de una revisión teórica sobre la tradición del haiku, con foco en los principios estéticos de Bashō, y continúa con una investigación detallada de poemas amazónicos contemporáneos que se alinean con esa tradición. Poemas como “Rosto de Bashō”, de Anibal Beça, ilustran cómo el imaginario amazónico se entrelaza con la herencia poética de Bashō, resultando en una estética híbrida que refleja tanto la contemplación zen-budista como la exuberancia de la selva tropical.

Además, la investigación plantea interrogantes sobre la adaptación cultural y la transposición de formas literarias entre contextos distintos.

¿Podrá el haiku, esa forma poética creada en un contexto sociocultural e histórico tan particular, conservar su esencia al ser injertado en un entorno tan dispar como el de la Amazonía? ¿O es que esta transposición devendrá en una reinención, donde su estética primigenia abraza nuevas formas de expresión?

Al abordar estas cuestiones, buscamos no solo iluminar el diálogo entre la poesía japonesa y la brasileña, sino también destacar la potencia del haiku como medio de expresión universal.

Otro punto crucial es el papel del haiku como forma de resistencia cultural y ambiental. En la poesía amazónica, el haiku frecuentemente se convierte en un vehículo para reflexionar sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza, evocando un sentido de respeto e integración con el ambiente, similar a los valores de Bashō. Esta dimensión crítica del haiku amazónico resalta su relevancia contemporánea, mostrando cómo una forma poética con raíces en un pasado distante puede transformarse en una herramienta de compromiso social y político.

Por lo tanto, al investigar la presencia de Matsuo Bashō en la poesía haikuista del Amazonas, este artículo no solo contribuye al entendimiento de la interacción entre culturas distintas, sino que también celebra la capacidad de la poesía para trascender fronteras, resignificar tradiciones y capturar la belleza efímera de la existencia en diferentes contextos. El análisis propuesto refuerza la idea de que, a pesar de su estructura aparentemente simple, el haiku es una forma rica y versátil, capaz de reflejar las complejidades del mundo contemporáneo mientras preserva su esencia contemplativa.

#### **La Belleza de lo Efímero:**

#### **Hôjôki, Macunaíma y la Estética de Bashō**

En el Japón antiguo, *Hôjôki - Anotaciones ejecutadas en recinto de nueve metros cuadrados*, escrito en el siglo XIII (Yoshida, 2022, p. 07), plasma las inquietudes de Kamo no Chōmei sobre la imper-

manencia de la vida (Yoshida, 2022, p. 06). La obra es una especie de ensayo poético y autobiográfico, en el que el autor describe su aislamiento en una cabaña y su búsqueda de la paz espiritual a través de la simplicidad y el contacto con la naturaleza. Chōmei explora el concepto budista de *mujō* (impermanencia), fundamental para comprender el desapego material y la transitoriedad de todas las cosas (Pandey, 1998, p. 113).

En otra vertiente, *Macunaíma*, publicada en 1928, es una novela modernista brasileña de Mário de Andrade que presenta un personaje central conocido por su “falta de carácter” y por ser cómico y contradictorio (Andrade, 2019, p. 06). La narrativa es un viaje cultural por Brasil, mezclando folclore, mitos y crítica social, revelando un país multifacético y, al mismo tiempo, explorando la complejidad de la identidad brasileña (Andrade, 2019, p. 187). Mário de Andrade, con humor y crítica, puntualiza la naturaleza de la cultura brasileña y la dificultad de definir una identidad cohesionada.

¿Es posible hallar temas comunes entre dos obras con escenarios temporales, geográficos y periodos literarios tan distantes? Tal vez sí, en la fruición de la impermanencia y el cuestionamiento existencial.

En *Hôjôki*, la impermanencia es un tema central. Chōmei narra sus experiencias de aislamiento como una búsqueda de entendimiento sobre el mundo transitorio (Pandey, 1998, p. 142). En esta obra, los eventos externos —como desastres naturales, la muerte y la decadencia— reflejan la fragilidad de la vida humana (Tamamura, 2009, p. 156).

En *Macunaíma*, la transitoriedad se manifiesta de forma diferente: el personaje principal cambia constantemente, adaptándose a diversos contextos y revelando así la fluidez de la identidad y el carácter (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 03). Aunque satíricamente, Mário de Andrade expone cómo la cultura brasileña lidia con los cambios y las adaptaciones, sin un anclaje fijo de valores, lo que puede interpretarse como una impermanencia cultural (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 02).

En otra perspectiva, bajo el aislamiento y la reflexión, Chōmei, en *Hôjôki*, escoge el aislamiento físico y mental como forma de alcanzar una paz interior y huir de la corrupción moral y la efemeridad de la sociedad (Tamamura, 2009, p. 157). Su cabaña representa no solo un refugio físico, sino una metáfora para la introspección y el distanciamiento de los valores mundanos.

En esa perspectiva, a diferencia de un aislamiento espiritual, *Macunaíma* representa al “héroe sin carácter” que se mezcla con el mundo que lo rodea, amoldándose a sus necesidades y oportunidades (Andrade, 2019, p. 12). En lugar de buscar la introspección, es impulsado por el ímpetu, encarnando así la inestabilidad que, paradójicamente, critica el carácter fragmentado y heterogéneo de la cultura nacional.

Otro aspecto a considerar es la naturaleza y su trascendencia en los textos mencionados. Para Chōmei, la naturaleza se presenta como una constante serena, una fuente de observación y meditación. A través de ella, reflexiona sobre la tranquilidad y el curso natural de las cosas, manteniéndose distante de las ambi-

ciones humanas (Pandey, 1998, p. 61). Este vínculo con la naturaleza fortalece su perspectiva budista de desapego y aceptación de la muerte y del transcurso del tiempo (Tamamura, 2009, p. 157).

Ya en *Macunaíma*, la naturaleza es igualmente central, pero asume otra faceta: es tanto aliada como obstáculo y escenario de las aventuras y peripecias del protagonista (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 15). La naturaleza brasileña, exuberante y caótica, refleja las contradicciones y la diversidad de la propia cultura nacional, en un sentido que no busca la paz, sino la riqueza mítica y la complejidad cultural.

Al comparar ambas obras, se aprecian diferencias significativas. Desde una perspectiva cultural y filosófica, Kamo no Chōmei, influenciado por el budismo japonés, concibe el aislamiento y el desapego como vías hacia la iluminación y la superación del sufrimiento inherente a la vida (Tamamura, 2009, p. 159). La introspección es fundamental en su pensamiento, cuyo propósito es trascender el ciclo de nacimientos y muertes (Pandey, 1998, p. 07).

Por otro lado, Mário de Andrade utiliza *Macunaíma* para expresar una visión nacionalista y crítica de la identidad brasileña (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 07). Su abordaje es irónico e irreverente, desconstruyendo mitos y revelando la complejidad del “ser brasileño”, sin una perspectiva espiritual formal.

En este sentido, a pesar de sus notables diferencias, ambas obras resaltan la condición humana: *Hōjōki* a través de la búsqueda de sentido y el desapego, y *Macunaíma* mediante la crítica de la identidad cultural y la adaptación. Ambas lecturas, cada una a su manera, invitan al lector a repensar su relación con el mundo y la sociedad.

Ampliando la peregrinación literaria, Matsuo Bashō (1644-1694), una de las figuras poéticas más importantes del período Edo japonés según Praia (2023, p. 10), transformó el haiku. Elevó esta forma poética de una expresión simple y popular a una manifestación profunda y filosófica, capaz de convertir momentos efímeros de la naturaleza en enunciados que revelaban la complejidad de las emociones humanas:

El haiku, tras su difusión por los centros urbanos del país, rápidamente formó sus propios maestros y corrientes, que se agruparon en “escuelas” o “estilos”. Las dos principales fueron Teimon y Danrin. La escuela Teimon pretendía elevar el haiku a un estatus estético similar al del waka, evitando la vulgaridad, el humor corrosivo y la indecencia propios del Danrin. Sin embargo, el haiku permanecía como una contraparte, una degradación o una sombra del renga. Solo con Bashō (1644-1694), el haiku lograría su autonomía como género, fusionando lo personal e impersonal, lo alto y lo bajo, lo elegante y lo grotesco en un mundo único, pleno de sentido y vida. (Doi; Franchetti, 2012, p. 16-17).

Al considerar la biografía de Matsuo Bashō, notamos que desde temprano manifestó interés por la literatura y, en particular, por la poesía. En su juventud, abrazó el estudio del haiku y del renga, una forma de poesía colaborativa (es crucial observar el término «colaborativa»). Influenciado por poetas y maestros de la época, se sumergió en el estilo de vida zen-budista y en la filosofía del wabi-sabi (valorización de la belleza de la simplicidad y de la imperfección), plasmando un estilo distintivo en su estética poética (Praia, 2023, p. 23).

Si pensamos en esa perspectiva de Bashō, podríamos percibir que Kamo no Chōmei ve el aislamiento y el desapego como una manera de alcanzar la iluminación y superar el sufrimiento inherente a la vida.

Las obras de Mario de Andrade y Bashō (Vieira; Rodrigues, 2016, p. 06) encuentran un punto en común: la capacidad de la poesía para abordar la complejidad del ser humano. Mientras Andrade explora las complejidades del ser brasileño, aunque sin una perspectiva espiritual formal, Bashō valora la belleza de la simplicidad y la imperfección como construcciones poéticas. Ambas perspectivas, a su manera, destacan cómo la poesía puede ser un medio para la “salvación” de las imperfecciones humanas, ya sea de forma directa o a través de la subjetividad narrativa.

Para Bashō, la poesía era la salvación del alma humana ante lo efímero de las cosas. De esa forma, el zen-budismo y la meditación abrazan la poesía como forma de contemplación y desciframiento del mundo. Las diversas peregrinaciones por el Japón (Machado, 2011, p. 32) fueron escogidas como una especie de “antropofagia” de los paisajes remotos y santuarios en la transición hacia el poema. Sus diarios de viaje, como *Oku no Hosomichi* (*El estrecho camino del norte*), son una combinación de poesía y prosa que capturan las experiencias y observaciones sobre la naturaleza y la vida humana. Es decir, es preciso visualizar, capturar el instante, gozarlo y convertirlo en poema (Praia, 2023, p. 77).

De manera diferente a la tonalidad de la prosa, con cierta dosis humorística, de *Macunaíma*, Matsuo Bashō apartó el haiku de la función humorística inicial, expresando en la síntesis las observaciones filosóficas del paisaje como mecanismo de transcendencia humana, aproximándose de la espiritualidad y de la contemplación zen (Pandey, 1998, p. 10).

A diferencia de la prosa con cierta dosis humorística de *Macunaíma*, Matsuo Bashō desvinculó el haiku de su función humorística inicial. A través de la síntesis, Bashō expresó en el haiku observaciones filosóficas del paisaje como un mecanismo de transcendencia humana, aproximándose a la espiritualidad y la contemplación zen (Pandey, 1998, p. 10).

En sus poemas, Bashō integraba los cambios de las estaciones y los pequeños matices de lo cotidiano, utilizando un lenguaje simple y directo. Este lenguaje era, a su vez, profundamente explicativo de la transitoriedad. El concepto de *mono no aware* (la empatía por la naturaleza efímera de las cosas) era un tema central en su poesía, a través del cual buscaba transmitir la impermanencia y la fragilidad de la vida humana y del mundo natural (Silva, 2016, p. 63).

Así, ranas, hojas cayendo, flores de cerezo y agua corriente, por ejemplo, capturan la esencia de la experiencia humana y de la naturaleza en un lenguaje simple, pero de “arrobamiento”, conforme al término creado por Roland Barthes (Barthes, 2007, p. 68), siendo, al mismo tiempo, humilde e impactante.

En esa perspectiva, el legado de Matsuo Bashō trasciende la poesía japonesa y se extiende a otros ámbitos, influyendo incluso en la poesía de obras como *Macunaíma*. No solo elevó el haiku a un arte literario refinado, tal como lo conocemos hoy,

sino que también abrió caminos para que la literatura expresara la filosofía zen-budista y la contemplación espiritual como forma de salvación frente a lo efímero (Doi; Franchetti, 2012, pp. 16-17).

Los poemas de Bashō, aparentemente simples, continúan interesando a los lectores alrededor del mundo por su habilidad para captar la esencia de un momento, el silencio y la pausa, y por la manera como expresan la belleza de la impermanencia. Su trabajo es un recordatorio de que la poesía puede ser un elemento eficaz de comprensión y conexión con la vida, con la naturaleza y con el momento presente (Leal, 2015, p. 03).

Ramificándose por el mundo, el desenvolvimiento y adaptación del haiku de Bashō como expresión literaria brasileña ocurrieron en varias regiones del país, incluyendo Amazonas.

### El haiku en Amazonas

En Amazonas, el haiku se expandió como un medio de expresión cultural, integrando aspectos de la naturaleza amazónica y de la cultura local. Poetas de la región comenzaron a experimentar con el haiku, insertando temas ligados a la biodiversidad de la floresta tropical, a los ríos, a la fauna y a la flora típicas de la Amazonía (Iendo; Sá, 2015, p. 15).

Los temas regionales aportaron un rasgo único al haiku brasileño, adaptando sus imágenes y estéticas a la realidad amazónica, siempre con respeto por la simplicidad y su estructura, no siempre rígida. Matsuo Bashō sigue siendo el referente principal para los poetas de la región, que lo observan no para copiarlo, sino para inspirarse. A continuación, se analizan algunos poemas del Amazonas que evocan la contemplación de la naturaleza con una intensidad similar a la de la obra de Bashō.

A la luz de la luna de agosto

El camaleón del estuario –

El rostro de Bashō. (Beça, 2006, p. 319)

El haiku “A la luz de la luna de agosto / El camaleón del estuario – El rostro de Bashō” presenta una escena enigmática y profundamente simbólica. Aquí, Matsuo Bashō, uno de los más grandes maestros del haiku japonés, se entrelaza con el entorno natural iluminado por la luna. La luna de agosto, el camaleón y el “rostro de Bashō” se combinan para crear una imagen que subraya la fugacidad y la cualidad contemplativa de la vida, aspectos fundamentales en la poesía de Bashō.

El primer verso, “A la luz de la luna de agosto”, crea una atmósfera nocturna e introspectiva. La luna llena de agosto es tradicionalmente un símbolo de plenitud y transitoriedad. Su suave iluminación aporta una cualidad casi mística al ambiente, invitando a la contemplación. Este escenario lunar establece un tono de serenidad y calma, sugiriendo que la naturaleza está en un estado de armonía y belleza momentánea.

El camaleón del estuario” no es solo una imagen, sino una metáfora de la transformación y la adaptación. Este animal, maestro del camuflaje y la mimetización con su entorno, encarna el cambio y la flexibilidad. Su presencia “en el estuario”, esa frontera acuática y pantanosa, lo convierte en un eco de la inmensa

capacidad de adaptación de la vida. Prácticamente invisible al fundirse con el paisaje, el camaleón simboliza la impermanencia y el sutil fluir de la existencia, principios que Bashō tanto apreciaba.

El verso final, “Rostro de Bashō”, acerca al poeta a la escena natural, sugiriendo una identidad espiritual entre él y el camaleón bajo la luna. La referencia al “rostro” de Bashō puede simbolizar la conexión profunda entre el poeta y la naturaleza; es como si, al observar y meditar sobre el mundo, Bashō se volviera parte de ese escenario. A través del haiku, Bashō buscaba capturar la esencia de la naturaleza y las emociones humanas, y aquí parece ser un espejo de esas cualidades efímeras y adaptables.

Este haiku une el ambiente natural y la figura del poeta en una contemplación silenciosa. La luna, el camaleón y el rostro de Bashō coexisten en una única imagen, donde la **transitoriedad**, la adaptación y la serena presencia de la naturaleza reflejan el espíritu del haiku. Así, el poema sugiere que Bashō, a través de su poesía, alcanza una unión íntima con el mundo natural, contemplándolo y siendo, al mismo tiempo, parte de él.

Releo a Bashō:

La lágrima del pez

Aún húmeda (Leminski, 1983, p. 17)

Paulo Leminski, poeta y escritor brasileño, fue un gran admirador y traductor de la obra de Bashō. En su poesía, se reflejan claras influencias del estilo del maestro japonés. En su libro *Matsuo Bashō: La lágrima del pez*, Leminski ofrece una visión tanto crítica como poética sobre la vida y la obra de Bashō. El título, “A lágrima do peixe”, es una metáfora poética que encierra el espíritu mismo de la poesía de Bashō: la capacidad de ver la belleza y la emoción en detalles pequeños y efímeros, como una lágrima, que es al mismo tiempo algo profundamente humano y naturalmente imposible en un pez.

La elección de Leminski del tema de la “lágrima del pez” sugiere un dolor silencioso y una melancolía que se refleja en la naturaleza. Este título representa la mirada atenta y compasiva de Bashō sobre la vida y el mundo que lo rodea, una mirada capaz de percibir la emoción y el sentimiento en los lugares más inesperados. Leminski valora este enfoque en Bashō, resaltando cómo la poesía puede revelar verdades ocultas y ofrecer una nueva manera de ver la realidad.

Así, “A lágrima do peixe” es un homenaje a la forma en que Bashō ve y siente el mundo. Leminski usa esta metáfora para recordarnos la profundidad de la experiencia humana y la capacidad de la poesía para capturar esos instantes, incluso cuando parecen inalcanzables o paradójicos.

El primer verso, “Releo a Bashō”, indica que el yo lírico está en diálogo con la obra de Bashō. Este acto de “releer” sugiere una búsqueda de renovación, introspección y, posiblemente, un deseo de conectarse con la mirada sensible del maestro japonés. El poema de Bashō, con su énfasis en la belleza de los momentos fugaces, parece inspirar al yo lírico a observar el mundo con una mirada igualmente atenta y empática.

La imagen central, “La lágrima del pez”, es una metáfora rica y compleja. La “lágrima” evoca una sensación de pérdida, dolor o aflicción, sentimientos que trascienden las especies y que aquí se expresan a través del pez, un ser cuya “lágrima” es una idea inusual, pues los peces no poseen glándulas lagrimales como los humanos. Esta imagen puede simbolizar una tristeza muda e invisible, un dolor que, aunque no se expresa de forma explícita, es profundo y presente.

El último verso, “Aún húmeda”, enfatiza que la emoción—sea dolor, aflicción o nostalgia— es reciente y todavía **vívida**. La lágrima “aún húmeda” sugiere un recuerdo o una experiencia emocional que sigue resonando en el presente, persistiendo incluso después del evento que la causó. Esto puede remitir a la naturaleza de la memoria y del sentimiento, que a veces permanecen mucho más allá del momento que los generó.

El poema refleja la permanencia de los sentimientos y la profundidad de las experiencias fugaces que marcan al ser humano. A través de esa imagen sensible y aparentemente simple, Simão Pessoa nos invita a contemplar la naturaleza duradera de ciertas emociones y la forma en que estas, como la poesía de Bashō, capturan la esencia de aquello que es transitorio.

Bashō en el bar de la tristeza:  
Camarero recogiendo los vasos  
Se vació la última cerveza

El haiku “Garçom / recolhendo os copos / Finda a última cerveja” captura la atmósfera melancólica y reflexiva de un momento que llega a su fin. En este poema, el escenario de un bar vacío y el acto de recoger los vasos evocan una sensación de clausura, el paso del tiempo y la soledad. Estos temas resuenan con la simplicidad y profundidad típicas de la poesía de Matsuo Bashō, incluso en este contexto contemporáneo.

El primer verso, “Camarero recogiendo los vasos”, describe una escena común que simboliza el fin de una interacción social, ya sea una reunión de amigos o un momento de relajación solitaria. El camarero es aquí una figura silenciosa que marca el término de la convivencia y el regreso a la realidad cotidiana. Él representa el último acto de una noche que concluye, como un ritual de despedida.

En el verso siguiente, “Se vació la última cerveza,” la frase “se vació” enfatiza el carácter definitivo del momento.

El hecho de que el vaso de cerveza, ahora recogido, fuera el último, señala que no queda nada más que compartir o prolongar esa noche. Este verso subraya la fugacidad de la experiencia, recordándonos que todos los momentos tienen un fin. La última cerveza es un símbolo de algo que fue saboreado y ahora es un recuerdo, como el cierre de un ciclo o una experiencia que se disuelve con el paso del tiempo.

La imagen creada es la de una escena que evoca una melancolía discreta y universal: el bar que se vacía, el silencio que se instala y el inevitable momento de introspección al final de un evento. El haiku transmite una sensación de nostalgia, la quietud de un lugar donde antes había voces y risas, y ahora solo quedan

vasos vacíos y la muda presencia del camarero.

Ese haiku aborda temas universales de la poesía haikuista, como la transitoriedad y la contemplación del presente. Nos recuerda que, al igual que la última cerveza, muchos momentos terminan sin alardes, dejando solo un vacío silencioso y una melancolía casi imperceptible. La simplicidad del haiku, al capturar ese instante, nos invita a reflexionar sobre el ciclo de las cosas y la belleza intrínseca de cada despedida silenciosa.

Rana bashoniana  
No percibe mi espanto:  
juega en la piscina (Pinto, 2004, p. 47)

El poema “Rã bashoniana / Não percebe meu espanto: / brinca na piscina” evoca una escena singular que alude directamente al famoso haiku de Matsuo Bashō: “Un viejo estanque, / la rana salta / sonido del agua” (Furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto, 1686). En el haiku de Bashō, la imagen de la rana en el estanque representa la esencia de un instante que gana profundidad y se transforma en reflexión. De forma semejante, en este poema contemporáneo, la rana que “juega en la piscina” también provoca un momento de asombro y contemplación, pero con una adaptación al contexto moderno.

La expresión “rana bashoniana” vincula la escena directamente con la tradición poética de Bashō, lo que sugiere que el yo lírico observa el mundo con la misma mirada atenta y receptiva que el maestro japonés.

Esa rana es una “heredera” de la rana de Bashō; al jugar en la piscina, realiza un acto natural y simple, con poca pretensión y poca complicación. Ese juego despreocupado de la rana genera “espanto” en el observador, como si este estuviese siendo llevado a reconsiderar el ambiente y los pequeños acontecimientos a su alrededor.

El segundo verso, “No percibe mi espanto,” sugiere que la rana está inmersa en su propio mundo, ajena a la presencia humana y al impacto que su acción provoca. La inocencia con la que juega en la piscina se convierte en una especie de metáfora de la simplicidad y de la belleza de los actos naturales e instintivos, que no precisan de espectadores ni de interpretaciones para ser significativos.

El juego de la rana en la “piscina”, un elemento moderno y artificial, subraya el contraste entre la naturalidad del animal y el escenario contemporáneo. Esta piscina reemplaza el “viejo estanque” del poema de Bashō, adaptando la escena a nuestro contexto actual, pero manteniendo la esencia del instante contemplativo. Así, la rana en este ambiente moderno sugiere que, incluso en espacios artificiales, la naturaleza aún encuentra un lugar para manifestarse y sorprendernos, invitándonos a observar nuestro entorno con ojos atentos y mente abierta.

Así, el poema reinterpreta el espíritu de Bashō, transportándolo a un escenario contemporáneo. Como Bashō capturó el sonido de la rana que salta en el estanque como símbolo de lo

efímero, aquí el poeta observa a la rana jugando en la piscina y percibe la misma simplicidad y belleza de un instante único y pasajero.

Ah, el Satori:  
Matsuo Bashō, San-  
to, se me metió en la cabeza. (Bacellar, 2002, p. 23)

El haiku “Ah, o Satori: / Matsuo Bashō, San- / to, me baixou na cuca” combina una referencia a la filosofía zen-budista con una expresión coloquial y humorística, resultando en un poema que habla sobre el momento de iluminación (satori) de una manera ligera y bienhumorada. El autor mezcla el respeto por la figura de Matsuo Bashō, el maestro del haiku, con un tono desenfadado, expresando la experiencia del “satori” de forma accesible y cercana a lo cotidiano.

El primer verso, “Ah, el Satori”, alude al concepto de satori en el zen-budismo, que designa un momento súbito de comprensión o iluminación espiritual. Este instante de claridad se caracteriza por una experiencia de trascendencia y paz interior.

La expresión “Ah,” que antecede a “el Satori,” transmite una sensación de sorpresa y éxtasis, como si el yo lírico estuviera reconociendo un momento único y valioso de entendimiento.

En el segundo verso, la mención de “Matsuo Bashō, San-” vincula directamente ese momento de iluminación con el poeta Matsuo Bashō, quien es reverenciado como un “san”, un término japonés de respeto y honra.

Bashō, con su búsqueda de la esencia de las cosas simples y la belleza del presente, es aquí tratado como una inspiración espiritual, casi un guía que conduce al yo lírico al satori. Es como si su presencia o influencia hubiera “descendido” sobre el poeta, guiándolo a ver el mundo con nuevos ojos.

En el último verso, “to, se me metió en la cabeza,” se emplea la expresión coloquial brasileña “me baixou na cuca” para describir la experiencia mística del satori con un tono distendido y familiar.

“Se me metió en la cabeza” sugiere que la iluminación fue algo que “descendió” inesperadamente, como una idea o comprensión súbita. Este lenguaje coloquial hace que el poema sea accesible y expresa el humor con el que el yo lírico encara su experiencia espiritual. La expresión demuestra que el momento de comprensión no necesita ser solemne o distante, sino algo que puede ocurrir en la mente común, en el día a día.

Este haiku juega con la fusión de lo elevado y lo simple, del zen y lo cotidiano. Sugiere que el satori no es algo reservado para monjes o eruditos, sino una comprensión que cualquier persona puede experimentar. Basta un instante de atención y la inspiración adecuada, que, en este caso, es proporcionada por el espíritu poético de Bashō.

Bashō luz súbita!

Se fundirán los

circuitos lógicos. (Evangelista, 2012, p. 22)

El haiku “Luz súbita! / fundiram-se os / circuitos lógicos”, fusiona la idea de iluminación con un elemento de sorpres-

sa y desorden. Interpreta el concepto de “satori” —iluminación espiritual en el zen-budismo, a menudo presente en la obra de Matsuo Bashō— en un marco moderno. Aquí, las “luces” y los “circuitos lógicos” sugieren la tecnología y la mente humana.

El primer verso, “¡Luz súbita!”, captura el instante exacto de una comprensión inesperada o revelación. Esa “luz” es una metáfora del momento de claridad, el satori zen, en que se alcanza una nueva perspectiva o una visión directa y pura de la realidad. Sin embargo, la palabra “súbita” también implica una fuerza inesperada, algo que irrumpe, que llega con una intensidad tan alta que altera drásticamente el estado inicial.

El segundo verso, “se fundieron los”, crea una pausa que prepara al lector para el resultado. La expresión “se fundieron” sugiere un colapso, como si la intensidad de la luz hubiera llevado a algo al agotamiento, rompiendo con el orden o la estructura preestablecida. Aquí, la metáfora de la fusión y del colapso evoca la idea de que, con la llegada de esa iluminación súbita, lo que antes era estable o lógico se deshace.

El último verso, “circuitos lógicos,” vincula el momento de iluminación a un “cortocircuito” de los procesos mentales racionales. Estos “circuitos lógicos” representan la lógica, la razón y el pensamiento ordenado, operando como sistemas que regulan el funcionamiento de la mente.

La fusión de esos circuitos sugiere que el momento de claridad no se alinea con la razón convencional, sino que desafía las estructuras lógicas, dejando al observador momentáneamente sin base, fuera del orden racional.

Así, el haiku explora la ruptura entre la razón y la experiencia trascendental. La “luz súbita” produce una comprensión tan poderosa que desestabiliza el sistema lógico del pensamiento. Este efecto resuena con las experiencias de iluminación descritas en el zen-budismo, donde la mente racional es a menudo trascendida para alcanzar una verdad esencial.

El poema, por lo tanto, conecta la iluminación espiritual de Bashō con una metáfora contemporánea, sugiriendo que la verdadera percepción, como un flash de luz, puede desorientar y quebrar las lógicas comunes, revelando así una realidad nueva y desconcertante.

Por lo tanto, *Hōjōki*, *Macunaíma* y la poesía de Bashō unen tres visiones de mundo que valoran lo efímero, el movimiento y la simplicidad como esencia de la existencia. En Japón, el monje Chōmei y el poeta Bashō capturan el alma budista de la aceptación y contemplación del cambio constante.

En Brasil, Andrade crea un héroe que, más que un arquetipo, es un espejo de una cultura fluida, adaptable y en constante transformación. Estos tres textos, al entrelazarse, nos demuestran que la comprensión de la transitoriedad no es una filosofía exclusiva de Oriente u Occidente, sino una verdad universal.

Tanto Bashō, Chōmei como Andrade nos enseñan a valorar el instante y a aceptar el paso del tiempo y de las cosas, viviendo la simplicidad que se encuentra en la impermanencia y en el misterio de la existencia.

## Consideraciones finales

El análisis de la presencia de Matsuo Bashō en la poesía haikuista del Amazonas, junto a la reflexión sobre obras como *Hōjōki*, de Kamo no Chōmei, y *Macunaíma*, de Mário de Andrade, revela una rica intersección entre culturas y perspectivas distintas sobre la impermanencia y la relación con la naturaleza.

Esa intersección, permeada por la estética minimalista y contemplativa de Bashō, se expande más allá de sus orígenes en el Japón del período Edo, encontrando resonancia en contextos geográficos y culturales tan dispares como la selva amazónica y la literatura modernista brasileira.

En el caso del Amazonas, el haiku emerge como un medio expresivo de articulación entre lo humano y lo natural, haciendo eco de los valores contemplativos de Bashō mientras dialoga con los desafíos ambientales y culturales específicos de la región.

Al incorporar elementos como la biodiversidad del bosque tropical y aspectos de la cultura local, los poetas amazónicos transforman el haiku en un vehículo de identidad regional y resistencia cultural.

Esta adaptación no se limita a una simple imitación de la tradición japonesa, sino que la reinterpreta de manera auténtica, resaltando el papel de la poesía como una forma de conexión universal y de revalorización de lo local.

La comparación con el *Hōjōki* y *Macunaíma* enriquece esta discusión, al presentar diferentes enfoques sobre la impermanencia y el carácter humano. Mientras que Chōmei, en su aislamiento introspectivo, busca trascender las preocupaciones mundanas mediante la aceptación de la transitoriedad, Andrade construyó en *Macunaíma* un protagonista que personifica la fluidez y la adaptación constantes, simbolizando la multiplicidad de la identidad cultural brasileña.

Bashō, por otro lado, en sus haikus y diarios de viaje, encuentra en la simplicidad de la naturaleza y en la observación de los momentos efímeros la clave para la contemplación y la trascendencia espiritual.

Al unir esas perspectivas, se percibe que, aunque provienen de tiempos y lugares distintos, todas las obras abordan, de algún modo, la relación del ser humano con la impermanencia de la vida y las estructuras que lo rodean.

Ya sea en el refugio introspectivo de Chōmei, en el humor crítico y la fluidez de Andrade, o en la contemplación minimalista de Bashō, se valora el instante y se reflexiona sobre la naturaleza del tiempo y de la existencia. Esa valoración resuena profundamente en la poesía haikuista del Amazonas, que, al abrazar la estética de Bashō, también celebra la singularidad de la vida en la selva, con sus matices efímeros e intensamente vivos.

Además, el haiku amazónico adquiere una dimensión crítica contemporánea, actuando como una forma de resistencia frente a las crecientes amenazas al medio ambiente.

El uso de la poesía para destacar la fragilidad y la belleza de la biodiversidad local refuerza su papel como herramienta

de concienciación y preservación cultural. En este sentido, el legado de Bashō trasciende la poesía japonesa, convirtiéndose en un catalizador para reflexiones que se extienden a la ecología, la identidad cultural y la espiritualidad.

De esta forma, el diálogo entre Bashō, Chōmei y Andrade, mediado por la producción haicakuista del Amazonas, evidencia la universalidad de la poesía y su capacidad para trascender fronteras, adaptándose y enriqueciéndose en nuevos contextos.

En ese contexto, el haiku del Amazonas no es solo una extensión del legado de Bashō, sino también una contribución significativa a la literatura mundial, evidenciando el poder de la poesía para trascender lo local y lo universal.

## Referencias

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Organizadores: Miguel Sanches Neto, Silvana Oliveira. – Chapecó: Ed. UFFS, 2019.
- BACELLAR, Luiz. *Satori*. Amazonas: Editora Travessia, 2002.
- BARTHES, Roland. *Le discours amoureux: Séminaire à l'École pratique des hautes études*. Paris: SEUIL, 2007.
- BEÇA, Aníbal. *Folhas da Selva: haicais*. Manaus: Valer, 2006.
- EVANGELISTA, Roberto. *Mínimas orações: haicais de Roberto Evangelista*. Manaus: Valer, 2012.
- IENDO, Virgínia Ferreira de Castro; SÁ, Michele Eduarda Brasil de. *O haikai do Japão ao Amazonas: "Satori"*, de Luiz Bacellar. *Revista Decifrar*. v. 3, n. 6. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2015.
- KAMO NO CHŌMEI. *Hōjōki: Anotações na solidão da cabana / Kamo no Chōmei*. Trad. por Nana Yoshida. – São Paulo: Instituto Mojo, 2022.
- LEMINSKI, Paulo. *Matsuō Bashō: A lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MACHADO, Daniel dos Santos. *Haikai, uma análise da produção em língua portuguesa: Tema, forma e conteúdo*. Dissertação (Mestrado em Letras). 114 f. Brasília: UNB, 2011.
- PANDEY, Rajyashree. *Writing and renunciation in medieval Japan: the works of the poet-priest Kamo no Chomei*. Michigan: CJS, 1998.
- PESSOA, Simão. *Matou Bashō e foi ao cinema*. Manaus: Coleção Pequenos Frascos 1, 2016.
- PINTO, Zé Maria. *Dabacuri*. Manaus: Ver Curiosidades, 2004.
- PRAIA, Allan Nywner. *Da Cerejeira à Sumaúma: a gênese do haikai no Amazonas a partir de Versos dos verdes anos*, de Samuel Benchimol. Dissertação (Mestrado em Letras). 99 f. Faculdade de Letras. Manaus: Universidade Federal do Amazonas: 2023.
- SILVA, Diogo César Porto da. *Mono no Aware e sua relevância filosófica: a melancolia na poética japonesa*. In: FREITAS, Verlaïne; COSTA, Rachel; FERREIRA, Debora Pazetto. (Org.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. 1ed. Vol. 04. Belo Horizonte: ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2016. p. 61-79.
- TAMAMURA, Kyo. *Reclusion and Poetry: reconsidering Kamo no Chomei's Hojoki and Hosshinshu*. n. 13. *The Japanese Society for Aesthetics*. Osaka: Osaka Seikei University, 2009.
- VIEIRA, Martha Victor; RODRIGUES, Jean Carlos. *Macunaíma e o caráter nacional brasileiro: a cultura "desgeografada"*. *REVHIST - Revista de História da UEG, [S. l.]*, v. 4, n. 2. Morrinhos: Universidade Estadual de Goiás, 2016. p. 01-19.
- LEAL, Lidyane Cristina Galdino. *A importância da poesia na formação de leitores*. Campina Grande: Realize Editora, 2015.

# EL BOLERO: REFLEXIONES MODERNAS EN DOS NOVELAS VENEZOLANAS

Fecha de envío: 21 de abril de 2025

Fecha de aprobación: 18 de mayo de 2025

Carlos Baptista Díaz

Universidad de Los Andes. Núcleo Trujillo (ULA)  
car2bap@cantv.net

## Resumen

Este artículo se centra en un análisis de las novelas venezolanas *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) de Eduardo Liendo y *Parece que fue ayer* (1991) de Denzil Romero. El objetivo principal es examinar cómo estas obras ejemplifican un aspecto crucial de la Postmodernidad en América Latina y el Caribe, a través de su interacción con la música popular. El bolero emerge como el eje central de este análisis. Al explorar su presencia y función en ambas novelas, el artículo busca desentrañar las temáticas recurrentes en las obras, así como su compleja relación con la tendencia literaria postmoderna, a menudo caracterizada por su ambigüedad y ruptura con narrativas tradicionales. Como expresión cultural emblemática, el bolero, con sus intrincadas narrativas de amor, desencanto, pasión y desamor, encarna un fenómeno singular de la cultura popular latinoamericana, ofreciendo un rico entramado de significados. Al incorporar el bolero en sus tramas y estructuras, Liendo y Romero no solo exploran las múltiples facetas de la literatura posmoderna, sino que también vinculan sus narrativas a una estética caribeña distintiva. Esta conexión subraya la particularidad de la postmodernidad en la región, donde lo popular y lo académico a menudo se entrelazan.

**Palabras clave:** Postmodernidad, novela, bolero, cultura popular.

## Abstract

This article focuses on an analysis of the Venezuelan novels *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) by Eduardo Liendo and *Parece que fue ayer* (1991) by Denzil Romero. The main objective is to examine how these works exemplify a crucial aspect of Postmodernism in Latin America and the Caribbean through their interaction with popular music. The bolero emerges as the central axis of this analysis. By exploring its presence and function in both novels, the article seeks to unravel the recurring themes in the works, as well as their complex relationship with the postmodern literary trend, often characterized by its ambiguity and break from traditional narratives. As an emblematic cultural expression, the bolero, with its intricate narratives of love, disillusionment, passion, and heartbreak, embodies a unique phenomenon of Latin American popular culture, offering a rich framework of meanings. By incorporating the bolero into their plots and structures, Liendo and Romero not only explore the multiple facets of postmodern literature but also link their narratives to a distinctive Caribbean aesthetic. This connection underscores the particularity of postmodernism in the region, where the popular and the academic often intertwine.

**Keywords:** Postmodernism, novel, bolero, popular culture.



Imagen generada por IA

El término postmodernidad comenzó a utilizarse a finales de los años cincuenta y, en la década siguiente, como señala Paz (1990), sirvió para “designar al arte y la literatura contemporánea de los Estados Unidos y de otras partes” (p. 52). Destacados críticos e intelectuales norteamericanos como Irwin Howe, Harry Levi, Leslie Fiedler, Susan Sontag e Ihab Hassan, entre otros, se refirieron a ciertas actitudes manifestadas en la literatura y las artes plásticas. Estos pensadores acentuaron la pérdida de credibilidad de los estilos y las vanguardias, revelando una marcada negación de la idea de que “lo nuevo es siempre lo mejor”. En su lugar, se implementó una reciente ideología que insistía en la pérdida del optimismo con respecto al progreso social de la humanidad. Se desarrolló una actitud anti-intelectual que se reflejó en la creación de exploraciones creativas, las cuales no respetaban las normas impuestas por el orden social y estético de la racionalidad occidental. En este contexto, Octavio Paz (1990) señala que “...estos términos con la significación particular que le dan los angloamericanos, no sólo comienzan a ser usados en varios países europeos sino también en Hispanoamérica” (p. 52). De esta forma, el posmodernismo latinoamericano emerge, exteriorizándose hasta cierto punto como un nuevo relato de las marginalidades y la desintegración, con la intención de reconstruir la identidad de lo heteróclito, es decir, del suceso de formar parte de la diferencia.

La posmodernidad se manifestó claramente como una reacción a la crisis o el agotamiento de la modernidad. Este movimiento, caracterizado por su originalidad y, a la vez, por su ambigüedad, generó una profunda conmoción. Al percibir la crisis como un asunto de vida o muerte, la posmodernidad osciló entre

lo apocalíptico y lo mesiánico, impulsada por la determinación de forjar una nueva sublevación. Su idea central residía en un proceso de transformación profunda, motivado en gran parte por el sentimiento de vacío y el colapso de las creencias culturales colectivas, buscando un cambio radical. A partir de los años ochenta, el término “posmodernidad” comenzó a ganar relevancia y a ser empleado en campos como las ciencias sociales, la política, la epistemología científica y la reflexión filosófica. Esta discusión, que se propagó con una aceleración vertiginosa, fue adquiriendo una magnitud de carácter mundial.

El posmodernismo, surgido en las dos últimas décadas del siglo XX, se autodefinía como una nueva manera de comprender la condición humana. Esta ruptura con la tradición buscaba superar la modernidad, a menudo resistiéndose a los mecanismos rígidos impuestos a la reflexión sobre la realidad. En lugar de exaltar las creaciones más recientes, se volvió esencial destacar la realización individual, desdoblado el ego creador del artista. Dentro del posmodernismo, cobraron fuerza sentimientos como repulsa, desencanto, alienación, burla y artificialidad, manifestando una exuberante irracionalidad. No obstante, estos elementos se expresaban de forma sugerente, dando origen a diversas formaciones que, a primera vista, parecían diferentes, extravagantes, inauditas, poco serias o de mal gusto. A pesar de ello, fueron incorporadas a la creación artística en general como tendencias innovadoras, se admita o no, pues partían de un sólido fundamento teórico y estético.

La literatura posmoderna dejó de lado los arraigados proyectos de narraciones con testimonios coherentes, subyugados a un tiempo lineal donde los individuos conservaban rasgos bien determinados y tanto sus diálogos como monólogos eran claros y razonables. En su lugar, optó por relatos fragmentados, cuyos personajes no están bien definidos y se expresan mediante discursos incoherentes, alucinados y esquizofrénicos, haciendo que las acciones no guarden relación de causalidad en cuanto al espacio y el tiempo. Así, la postmodernidad intenta describir la historia de un hombre cualquiera en su espacio cotidiano y con un lenguaje que parte de su inconsciente más espontáneo, alejado de las prohibiciones del racionamiento diurno, cargado de símbolos, arquetipos e incluso poesía.

La aparición de la sociedad posmoderna ha contribuido a redefinir el papel de los medios de comunicación. Sobre este punto, Urdanibia (citado por Vattimo, 1994) señala:

Postmodernidad es también un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad posindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo. (p.58).

Los medios de comunicación fueron el punto trascendental al que queríamos llegar, ya que desempeñaron un papel determinante al arrastrar a la clase social posmoderna no hacia un ámbito más translúcido, juicioso o instruido. Todo lo contrario: instauraron una colectividad complicada, incluso caótica, de la que emergió una nueva forma de expresión. Se procesó así una novela un tanto irónica, con temas extraídos del acontecer diario, utilizando un lenguaje con tonos callejeros, abordando sin

límites ni restricciones temas de menor importancia, tocados por lo ficticio y con abundante erotismo. De la novela negra se retomaron las prácticas más cotidianas de nuestros tiempos y de épocas recién pasadas. De este modo, podemos hacer referencia a dos narraciones que son el cuerpo de este artículo por presentar los mecanismos característicos que las podrían definir dentro de la posmodernidad: Si yo fuera Pedro Infante (1989), de Eduardo Liendo, y Parece que fue ayer (1991), de Denzil Romero.

Las novelas en cuestión se erigen como un complemento esencial para la exploración de las múltiples posibilidades inherentes a la literatura posmoderna. En sus entramados temáticos, se procurará elucidar los procesos característicos de dichos textos dentro de esta controversial tendencia. Resulta pertinente señalar que estas obras emergen de una estética análoga, actualmente denominada literatura caribeña, al emplear el bolero como uno de sus ejes primordiales. Este fenómeno cultural, en su manifestación integral, vehiculiza nociones como el amor, el engaño, la revelación de la traición, la consecución del desamor y el despecho, configurando así una secuencia de situaciones con sus más diáfanos y fidedignos ascensos y descensos, tan distintivos de la idiosincrasia latinoamericana.

Estas nuevas apreciaciones nos llevan a observar cómo Eduardo Liendo y Denzil Romero se refugian en el bolero, convirtiéndolo en un componente esencial que da vida a sus respectivos relatos. Pero, ¿cómo se presenta este recurso en nuestra literatura? Es bien sabido que el bolero es una manifestación artística con una amplia trayectoria y vigencia desde finales del siglo XIX. Su influencia más inmediata proviene de la estructura estilística de la poesía romántica y modernista de la época, aunque también ostenta raíces africanas y españolas que, inevitablemente, constituyen la base de nuestra cultura caribeña. Sin embargo, su evolución no se detiene ahí. Con el paso del tiempo, nuevos artificios proporcionados por la sociedad de consumo y las masas le dieron un nuevo enfoque de propagación a esta expresión. Entre estos encontramos las radionovelas, los registros fonográficos (facilitados por la aparición del disco) y el creciente desarrollo de la vida nocturna en las nuevas urbes, propiciado por los teatros, casinos y diferentes clubes de moda. Esto culminaría años más tarde en un desmedido interés de críticos y escritores, quienes se encargarían de transfigurar el bolero en el cuerpo de sus producciones literarias o en sugerentes títulos.

Como podemos percibir, el bolero fue ganando terreno a lo largo de los años en diversos aspectos de la vida diaria de las personas en las naciones hispanoamericanas. Pero, ¿qué ha hecho esta particular tendencia para cristalizarse como el símbolo por excelencia de la expresión amorosa caribeña? Al respecto, Castillo (1990) expresa lo siguiente:

El bolero es el almacén simbólico más rico con que contamos, a nivel continental para comprender y expresar el amor, para asumirnos como enamorados y desempeñarnos como tales. (...) el bolero proporciona a quien escucha, a quien aprende a servirse de él como lengua natural del amor, el inapreciable privilegio de vivir las apreturas amorosas más reconfortado, menos solo, menos desamparados, menos a la deriva. (p.25-26)

Está de más decir que el bolero es considerado una retórica amorosa por excelencia. Se le ha acreditado la responsabilidad de puntualizar la acción afectiva en nuestra cultura, y no solo

desde un punto de vista positivo. Quizás este último sea el menos importante, dado que la dicha es un proceso por lo común efímero en este ideal de vivencia. El bolero transforma muy pronto al individuo feliz por los efectos de Eros en una víctima más, arrastrada por un profundo letargo que lo hace caer en un laberinto caracterizado por los sinsabores del desamor.

Qué mejor recurso que detenernos en las páginas de *Parece que fue Ayer* (1991), novela que se ocupa de mostrarnos el bolero tal y como lo siente nuestra sociedad. Pero no estamos hablando de cualquier sociedad, sino de una masa muy particular que, para sobrevivir a la rutina de su diario acontecer, se sumerge en el bolero como la única vía de escape posible, lo que les permite resignarse a llevar esa vida que, sin remedio alguno, les ha tocado vivir. Todo transcurre en una noche más, de esas tantas que han tenido lugar en el “Callejón de la Puñalada”, donde un grupo de conocidos se encuentra para pasar la víspera de San Agustín. Tal vez sin imaginárselo, deciden jugar a los boleros: recordarlos, cantarlos, parodiarlos, como un pedazo de su propia existencia. Relacionando esto con su experiencia, cada uno de ellos encuentra en los elementos esenciales que contribuyeron a que este sentimiento se convirtiera en un código de significaciones, una posibilidad para seguir adelante en este universo en el que lo positivo de la vida les estaba negado.

Las producciones posmodernas sobresalen por presentar una corriente de libre expresión en la que confluyen todas las voces posibles. En esta narración, se nos muestran las formas más variadas de concebir el bolero. María Luisa Cáceres de Arismendi decide criticar cada una de las versiones expresadas por los presentes, señalando que el bolero es, en sí mismo, un verdadero diccionario de la efusión amorosa de principio a fin:

El encanto del bolero suele ser a veces trágico a veces lastimero, a veces dulzón o amargado y cruel (...) es en esencia un nudo de expresión de lo vital en el ser humano (...) es el amor como medio de lucha contra la sociedad y la insuficiencia, la búsqueda de algo que no poseemos, pero de lo cual tenemos necesidad. Es el amor con toda su naturaleza contradictoria y toda su fuerza destructiva. El amor como plenitud y como carencia. El aliento vital (...) el amoridealizado, (...) el aniquilamiento de la separación (...) el bolero es la forma que tenemos los caribenhos de decir que anhelamos morir en lo anhelado (...) el bolero es el amor secreto (...) el amor rabioso, el odio exacerbado (...) la desesperanza (...) pero también es o puede ser la tranquila resignación (...) y el arrepentimiento, y la renuncia, y el rechazo (...) esa conformidad (...) esa tolerancia (...) esa paciencia (...) los celos, que consumen. El temor que no deja dormir. La piedad. La lástima. La conmiseración. Y hasta la misericordia que sólo pareciera venir de Dios (p.60-61-62-63-64).

Es indudable que este personaje femenino nos conduce, desde un enfoque apasionado, a un punto donde el amor es el protagonista principal. Esto nos confronta, quizás, con la experiencia que cada uno de nosotros posee respecto a este tema. Sin embargo, toda esta exposición no basta para definir el significado del bolero, que a su vez se convierte en el blanco de los reproches de los espectadores. Especialmente, el poeta Antonioni, aburrido por la disertación, decide evadirse a otra realidad, escapando de lo presente para adentrarse en un discurso erótico transgresor. Mediante la imaginación, decide violar su infancia.

Volviendo a lo que nos atañe, no podemos conformarnos con pretender que el bolero es puro amor sublime. Como afirmó el Gordo Magdaleno: “El bolero es esencialmente erótico” (p. 159). No es un secreto que todas estas estructuras rítmicas, verbales,

melódicas y coreográficas tienden a estimular la dramatización, induciéndonos al canto y a la danza. Esta última actividad, de asistencia colectiva y denominada “fiesta”, nos lleva a erigir una ficción a nuestro gusto. Nos permite la inminencia de dejar a un lado el orden reiterativo de la vida. Este breve espacio es el momento propicio para olvidarnos, con toda libertad y arbitrariedad posible, de las impositivas y aburridas normas de conducta que caracterizan nuestros días, rebasando lo permisible hasta llegar a la transgresión de lo habitual.

La atrevida proximidad de los cuerpos danzantes les permite permanecer muy cerca el uno del otro, moviéndose en un espacio reducido. Esto les autoriza a compartir su olor, su respiración y el desencadenamiento de sus más escondidas pasiones, desatando un río caudaloso de acciones recíprocas. Culmina en el desborde de una verdadera creciente de erotismo donde no hay cabida para las restricciones, haciendo que este arrebató carnal se apodere de todo, creando otro mundo movido por la pasión copulativa. Esta pasión incita a que tanto sujeto como objeto se involucren, siendo el reflejo de la arquetípica pareja sexual, subyugada por el universal juego de atracciones, entregas y rechazos. Todo esto envuelto en un lenguaje subversivo que, quierase o no, también nos incita a que cada sonido logre despertar nuestros sentidos:

La invité a bailar (...) A los compases iniciales, traté de acercarme lo más que pude (...) su brazo izquierdo pasó al hombro, y a la espalda después, mientras las caras se fueron acercando. Sin lugar a dudas, ella se había dado cuenta de que yo tenía la pinga parada y que me la pelaba por encima del bolsillo del pantalón. (...) Mi avidez sólo esperaba un roce, un ludimiento, una caricia cuando más (...) Para sorpresa mía (...) me agarró el miembro a punto de reventar, (...) Y por si fuese poco, al tiempo que me agarraba, sufría ella un estremecimiento extraordinario, una

agitación – súbita, con la boca abierta como si estuviese gritando su agonía, los ojos sobresaltados y una expresión de pequeña niña terriblemente asustada que había vislumbrado

el infierno, toda la maldad humana (...) con la compartida sensación de haber cometido un crimen. (p.28-29).

Esta carga erótica, que roza lo obsceno, desarticula la coherencia narrativa habitual, creando una serie de anomalías que nos transportan a lo inconcebible. En estos fundamentos, encontramos la clave para desafiar lo frecuente, lo razonable, lo común y lo tradicional, imponiendo un nuevo orden discursivo. Se abandona así la representación tradicional del bolero como simple símbolo del amor candoroso para entregarse al aspecto carnal, mostrando el disfrute del cuerpo y la sexualidad, que en muchos casos excede los límites de lo establecido. Un ejemplo de ello es la pasión incestuosa que experimenta “Silbido” de *Ánima* por su hermana Encarnación:

No dejes que se acabe. Regresa. Regresa, Encarna. Vuelve a cantar para mí. Vuelve, por favor, a besar tus labios en el espejo. Vuelve a acariciarte los senos. Prénsate los pezones. No me dejes acabar. No Encarna, amor mío, hermana (...) cierto es que Encarna estaba Allí conmigo, besándome, queriéndome, acostada a mi lado, frotándome la polla con sus manos, blancas como piedras de agua, sus manos de gloria (...) Y al despertar, la culpa. Que cese esta historia.

Es mi - hermana. La hija de mi madre y de mi padre, no importa que sólo a mi destinada y para mi concedida. (p. 17-18-19).

Por consiguiente, el posible encuentro de esta pareja excede los límites de lo real, implementándose un claro dominio suscitado por la fuerza imaginaria de la pasión, que acaba por

convertirse en una aberración. Esta aberración solo puede desarrollarse en su totalidad en un espacio singular donde no hay cabida para las prohibiciones: el inconsciente. Aquí, los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en plenos servidores de la imaginación, capaces de romper la malla simplificadora, tranquilizadora y acomodaticia de la realidad, despertando su parte anestesiada.

Pasando a otros aspectos, hallaremos que el bolero no es, en sí, una representación destinada exclusivamente a resaltar el amor y el erotismo. Denizil Romero, en esta narración, se facultará para buscarle todas las caras a la moneda, desnudando cualquier rincón relacionado con este argumento. Nos presenta una sórdida manifestación del mundo decadente de hoy, trasladándonos por los oscuros caminos de la irracionalidad. Se distingue, con amplitud, un palpable carácter desalentador de sus personajes, quienes no encuentran una salida viable que les confiera la posibilidad de acceder a las circunstancias de una vida mejor, debido a que todas las expectativas que podrían plantearles un futuro sobresaliente han desaparecido. No en vano, dentro del mismo texto y con respecto a estas consideraciones, localizamos tales reseñas acotadas por Felipe el Pillo:

El bolero es la presentación formal de nuestro caos, de nuestro abandono, de nuestro desamparo. Somos los payasos (Javier Solís) de un mismo solo bolero, sumidos en una comunidad de marginados, en un medio periférico bien que lleno de riquezas pero sin tecnología ni recursos dinerarios, casi en el extremo último de lo que se conoce como "sociedad normal". (p.87)

El posmodernismo es representado por una facción de la sociedad que, alienada, se sumerge en un desequilibrio emocional sin salida. Despertando hacia desviaciones como el libertinaje, lo lujurioso y lo libidinoso, se entregan a la seducción del despilfarro, el desorden, la orgía, la crueldad y la perdición. Llegan incluso a acariciar la sensación de caída contra el trasfondo más confuso o tenebroso, buscando destacar en todo momento la superioridad de su instituto pesimista. En este estado, la decadencia los apresa sin piedad ni perspectiva de salir de ese labirinto:

Ahogando o liberando los sentimientos más preclaros y auténticos entre humos de cigarrillos, vaharadas de alcohol, pasiones de droga, (...) exaltando o minimizando las pasiones; golpeándolas; pisofajeándolas contra las cuerdas del ring; envileciendo el sexo, hiperbolizándolo, puteándolo hasta la redundancia o purificándolo (...) cagándonos en la soledad, en el infortunio, en el dolor, en la ansiedad, en el vacío, en la prefiguración de la muerte; (...) meándonos en el ritual de los argumentos preconcebidos, en el patetismo y en los esquemas de la cotidianidad; la cotinuidad resquebrajada y agobiante impuesta como obligación; la cotidianidad que se nos echa encima como una cruz a cuestas; intentando destrozar el ritmo; tratando de inventar nuevos tonos, nuevas consonancias y disonancias; (...) procurando en fin, establecer una armonía del todo diferente. (p.143).

Es innegable que, en este escenario, la falta de sensatez se apodera de todo, acercándonos a presenciar a un grupo de seres que solo logran manosear el sentido de la vida. Permanecen en ese centro nocturno, un lugar del cual no desean emerger, sintiéndolo como un escudo protector que les evita enfrentar la escabrosa realidad que a diario los acompaña, restregándoles en sus rostros los seres que nunca lograrán ser.

La presente temática es propicia para mencionar a Peruchito Contreras, personaje principal de la novela del venezolano Eduardo Liendo, *Si yo fuera Pedro Infante* (1989). La trama no se centra en mostrar a este sujeto en un "bar de salvación", sino en

el refugio de una noche que lo condena, de una u otra forma, a autoevaluar su existencia a lo largo de los años. El acontecimiento que lo expone a este examen es uno de esos tantos que suceden en la cotidianidad de nuestras vidas: todo comienza cuando la alarma de un automóvil se activa durante la noche, amargándole el sueño y sirviendo de pretexto para que Peruchito se adentre en el pasado de sus recuerdos, en los intersticios de su memoria. Esto nos enfrenta a una personalidad nada grata, rodeada de carencias y pocas virtudes, donde cada elemento o ser que lo rodea es mil veces más valioso que él mismo:

Qué bueno sería sepultar a ese ser anónimo, que habita en la oficina como un ánima sola, silencioso, distante, tragándose los memos del secretario ejecutivo, ignorado por las féminas que pululan en el Minitario. Atrinchero en ese traje marrón (que tanto detesta Fabiola), como la inalterable personificación del funcionario responsable y serio, haciéndose invisible, el cumplidor, el conformista. (p.14).

En esta obra, Peruchito Contreras sobresale por ser un individuo tímido, nervioso, inseguro, solitario, ingenuo, torpe y hasta cursi. Él se considera un fanático de Pedro Infante, el intérprete por excelencia del bolero ranchero mexicano. Peruchito admira a su ídolo más allá de la idolatría, deseando llegar a ser como él, pues siente que es el único que posee una solución acertada para cada uno de sus problemas existenciales. De hecho, cree encontrar un antídoto de redención en Pedro Infante, gracias a sus canciones y películas.

Como podemos advertir, Peruchito no siente ninguna satisfacción consigo mismo. Analizando cada una de las etapas de su vida, descubrimos su incoherente idea de desdoblamiento, su anhelo de convertirse en su ídolo. Este ídolo siempre se presenta en ventaja con respecto a Peruchito, aunque en silencio se revelan pequeñas dificultades que lo alejan de la perfección. Peruchito, sin embargo, sigue anhelando ser Pedro Infante. A pesar de considerar que en ambos mundos existen ciertos grados de dificultad, lo siente en lo más profundo de sus pensamientos y llega, quizás sin querer, a señalar: "Tampoco todas sus canciones son ramploñas. Son sentimentales, trágicas, medio cursis, como nosotros" (36). O, en el peor de los casos: "Si uno es un mito llamado Pedro Infante, héroe de película, qué importa si al final de todo uno se monta de piloto de un avión de carga y termina estrellado y frito en cualquier patio" (p. 35). Es cada vez más evidente que nos encontramos ante un personaje en total disminución en relación con la estructura social que lo envuelve, llevado por la vida como la más insignificante de las marionetas, cuyos hilos son movidos por los impulsos tiránicos y caprichosos de su más vulnerable decadencia.

Entre las muchas experiencias pasadas que Peruchito Contreras rememora, destaca especialmente su historia de amor con Sandra: una relación silenciosa pero apasionada. Este acontecimiento, al mismo tiempo, resalta a grandes rasgos su profunda inseguridad y su forma incierta de enfrentar la vida. Peruchito confiesa su incapacidad para acercarse a Sandra y entablar una amistad, atribuyéndolo a su propia "ingenuidad de torpe embelesado". Él describe cómo quedó "atontado por su encanto apenas al descubrirla". Sin embargo, su estrategia para seducirla y conquistarla revela una táctica aún más precaria: "A fuerza de timidez logré interesarle" (p.18). Como era de esperarse, una relación con Sandra resultaría imposible para él.

En este espacio, el personaje nos muestra otra de las grandes vertientes de significado que el bolero ofrece a los sujetos latinoamericanos: “Yo sólo quería recordar el recién visto rostro de Sandra (...) Pero, gracias a Dios, para eso existen el ron y la canción ranchera (...) para disfrutar mi despecho” (p. 33-85). El bolero se convierte así en un comodín de amparo al que se recurre en momentos de separación o abandono del ser amado, cuando la felicidad es sustituida por la incertidumbre. Surgen entonces ideales de desprecio, humillación y deseos absolutos de venganza. Esta situación, en extremo difícil y dolorosa para quien ama sin ser correspondido, impulsa la búsqueda en el bolero de letras que permitan al sujeto sentirse expresado. A través de estas, busca refugio y la manera de salir airoso de tan penosa circunstancia, permitiendo más tarde que el sujeto, consolado y recuperado, continúe sosteniendo sus batallas de amor.

Como sostiene Vattimo (1994), “el término posmoderno sigue teniendo sentido y está ligado al hecho de que la sociedad en que vivimos es una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los medios de comunicación (‘mass media’)” (p. 9). Por lo tanto, la palabra clave en este asunto serían los medios de comunicación, un gran ritual del que estas novelas no pueden desprenderse. Podemos advertir que el cuerpo discursivo de *Parece que fue ayer* (1991) se impulsa, en gran medida, por cantantes, grupos musicales y las letras de boleros conocidos. De manera similar, en *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), Perucho Contreras no escatima esfuerzos para presentarnos cada una de las canciones y películas que le permitieron a su ídolo, Pedro Infante, convertirse no solo en un cantante reconocido, sino en un mito. Esto se debe, sobre todo, a su muerte, quizás prematura, que lo arrebató del trono terrenal, pero no del espiritual, para sus seguidores, a pesar del paso del tiempo.

La gran pregunta es: ¿Qué habría sido del bolero sin la influencia de los medios de comunicación? Es innegable que el discurso bolerístico surgió de la tradición popular, difundiendo inicialmente como una práctica doméstica entre aficionados y trovadores ocasionales. Sin embargo, la aparición de la sociedad de consumo, el mundo del espectáculo y la discografía internacional transformaron radicalmente su trayectoria. A partir de entonces, el bolero no solo mantuvo su esencia como expresión colectiva, sino que también adquirió un marcado carácter social y comercial gracias a su masiva difusión. Se convirtió en depositario de un poder tanto reverenciado como capaz de manipular, traspasando fronteras y conquistando la preferencia de sus devotos incondicionales. Estos no podían escapar fácilmente de la influencia del cine, la radio y sus derivados, medios que contribuyeron enormemente a popularizar la música, llevando más tarde al auge del disco y los reproductores musicales. En este contexto, la rockola, descrita por el poeta Antonioni como una figura casi mítica, se erigió como un símbolo por excelencia del bolero:

Eva insidiosa a la que le rendimos latría y toda clase de cultos; Esa máquina que, a decir verdad, no es un máquina sino una verdadera madre; una madre siempre dispuesta a consolarlos en la aflicción a escuchar y favorecer nuestros ruegos, a decir por nosotros lo que nosotros no somos capaces de decir, una madre que entiende nuestro dolor, nuestro despecho, nuestro abandono, nuestras intenciones fallidas, nuestras catástrofes íntimas, nuestros ruegos reiterados; una madre que apacigua la ansiedad que nos asfixia; a la que regresamos cada vez que estamos tristes o nos acaba de dejar una mujer querida así uno

está que hierve de puro amor o si lo engañan o no lo quieren y a uno se lo lleva la tristeza; una madre, en fin, que es la portadora de nuestro imaginario amoroso y que sabe devolvernos lo entero, con música, y en la voz de interpretes eminentes que nos sustituyen y dicen lo que sentimos, mejor que nosotros mismos; una madre que nos restaura y nos vivifica y nos – salva y nos devuelve la fe y nos santifica o nos demoniza del todo, peroque, al fin y al cabo, nos saca de tirijala con sus verdades; la madre de las madres. (p.193).

El postmodernismo latinoamericano, según Ortega (1997), es “un pensar que nos disputa la autoridad de la verdad, ya que la verdad misma se le aparece como incierta” (p. 35). Este enfoque busca un nuevo relato, centrado en la marginalidad y la fragmentación de la realidad. Su objetivo es reformar una identidad que, como hemos podido verificar, se vuelve cada día más incierta. Es a través de este discurso postmoderno que hemos descubierto la relativización de la identidad, es decir, la ausencia de una identidad única, bien definida y estructurada. Cada personaje que hemos presentado ilustra esta multiplicidad, mostrando identidades construidas o elegidas, atribuidas o negociadas según sus necesidades. Los individuos se manifiestan a través de diversas identidades: profesionales, políticas, religiosas o urbanas. Finalmente, recordemos que lo postmoderno se difunde como un estado procesal que no necesariamente culmina en una formalización normativa. Esto se debe a que, en todo momento, se destacará la superioridad de lo individual sobre lo universal, de lo psicológico sobre lo ideológico, de la comunicación sobre la politización, de la diversidad sobre la homogeneidad y de lo permisivo sobre lo coercitivo.

## Referencias

- Castillo Zapata, Rafael. (1990). *Fenomenología de Bolero*. Caracas: Monte Avila Editores.
- García, Xiomara y Cano Lidia. (1994). *El postmodernismo esa fachada de vidrio*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Liendo, Eduardo. (1989). *Si yo fuera Pedro Infante*. Caracas: Alfadil.
- Ortega, Julio. (1997). *El principio radical de lo nuevo*. Perú: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. (1990). *La otra voz*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Romero, Denzil. (1991). *Parece que fue ayer*. Colombia: Planeta.
- Vattimo, G. (1994). *En torno a la postmodernidad*. Colombia: Anthropos.

# LO INTERTEXTUAL, LA ESPECULARIDAD, Y LA GINOCRÍTICA, EN LA POESÍA DE LOUISE GLÜCK

Fecha de envío: 11 de junio de 2025

Fecha de aprobación: 27 de junio de 2025

Nancy Cordero Gutiérrez  
 Universidad Metropolitana (UNIMET)  
 ngutierrez@unimet.edu.ve  
<https://orcid.org/0009-0004-7373-8601>

## Resumen

La reflexión filosófica en los poemas de Louise Glück nos transporta a la meditación filosófica de la relación entre los seres humanos y la naturaleza. Se propone un análisis de la intertextualidad como la presenta Julia Kristeva, que es social y filosófica. La absorción y transformación del texto poético se observa en la fusión de lo antiguo y lo moderno envuelto en el poder del mito. Luego Luce Irigaray revela lo que ella denomina la especularidad, “lo femenino lingüístico” y expresa que el discurso travieso de la mujer debe ser leído como una manera de expresión femenina, discurso que debe ser reconocido para legitimar el sistema completo del lenguaje. El enfoque de la ginocrítica acuñado por Elaine Showalter constituye el marco referencial desde donde se observa la obra poética de Glück que va desde el texto al intertexto, desde lo femenino, el *parler femme* a lo mítico y lo cotidiano en un impulso de subjetividades donde una mujer medita, se examina en su soledad, y expresa la historia de posibles errores, caídas, dificultades del “*sujet en proces*” que reconoce su frustración y al mismo tiempo entiende su resistencia y sumisión. El análisis muestra lo simbólico que representa las estructuras lógicas del lenguaje y lo semiótico que se asocia a lo femenino, que dejan ver la mirada propia y legítima de una voz femenina que trasciende con sobriedad y certeza las barreras del lenguaje y se consolida como sujeto social.

**Palabras clave:** intertextualidad, especularidad, ginocrítica, mito, contemporaneidad.

## Abstract

The philosophical reflection in Louise Glück's poems transports us to a philosophical meditation on the relationship between human beings and nature. An analysis of intertextuality is proposed, as presented by Julia Kristeva, which is both social and philosophical. The absorption and transformation of the poetic text is observed in the fusion of the ancient and the modern, wrapped in the power of myth. Luce Irigaray then reveals what she calls specularity, “the linguistic feminine,” and expresses that the playful discourse of women must be read as a form of feminine expression, a discourse that must be recognized to legitimize the entire system of language. The gynocritical approach, pioneered by Elaine Showalter, serves as a framework for observing Glück's poetic work, which ranges from text to intertext, from the feminine, the *parler femme*, to the mythical and the everyday in an impulse of subjectivities where a woman meditates, examines herself in her solitude, and expresses the story of possible errors, falls, and difficulties of the “*subject in process*,” who recognizes her frustration and simultaneously understands her resistance and submission. The analysis reveals the symbolic aspect, which represents the logical structures of language, and the semiotic aspect, which is associated with the feminine, revealing the unique and legitimate perspective of a feminine voice that transcends the barriers of language with sobriety and certainty, consolidating itself as a social subject.

**Keywords:** intertextuality, specularity, gynocriticism, myth, contemporaneity.



Imagen generada con I.A

*La noche oscura, la tristeza, vía y camino hacia la transformación del ser.*

*A menudo nuestras noches oscuras están más íntimamente ligadas a lo que ocurre en la cultura. (Moore [s.f.])*

*Las noches oscuras del alma*

## Palabras iniciales

**H**ay algo en los poemas de Louise Glück que nos adentra a la meditación filosófica de la relación entre los seres humanos y la naturaleza. Cada poema envuelve voces que van de un lado a otro, entre personificaciones de flores en un jardín que se dirigen a veces hacia jardineros humanos, y seres humanos que dan voz a las ideas de un dios que a veces no aparece.

Louise Glück combina la sensibilidad de los románticos con la austeridad de su lírica, aunque el rigor de sus poemas refiere a esa voz sobria y singular que recuerda a Emily Dickinson. Otra cosa que nos atrae de Glück es la referencia a las dificultades de la vida, la fluidez con que nos transporta desde lo familiar hacia el camino que nos lleva a la causa final de la existencia, lo cotidiano envuelto en el simbólico poder del mito. Glück utiliza el mito, la alusión, impregnando los caracteres mitológicos con la inmediatez de la emoción humana, logrando esa resonancia armónica de lo antiguo con lo contemporáneo en una serie de asociaciones épicas.

Ese tejido intertextual en la lírica de Louise Glück se logra en esa experiencia de separación de sí misma y abandono del propio ser que no es otra cosa que el vaivén poético contenedor de todo ese tejido conductor del retorno a sí mismo, de la reconciliación y del reencuentro del ser. En ese intertexto donde Glück combina lo mítico con lo ordinario de una vida marital contemporánea, se

observa la intertextualidad a la que se refiere Kristeva que no es solo literaria sino también social y filosófica (Kristeva, 1984). El discurso en el mito está evocado en la memoria de la poeta, que Glück actualiza a través de su lenguaje lírico.

Por otra parte, la escritora feminista, Luce Irigaray, practica lo que ella llama lo “femenino lingüístico” y señala que el discurso juguetón y subversivo de la mujer debe ser leído como una manera de expresión del cuerpo femenino, Luce Irigaray observa cómo la presencia de la mujer no ha sido reconocida, e insiste que incluir a la mujer, en el discurso causa una crisis en el conocimiento y un problema de legitimación del sistema completo del lenguaje. Y se pregunta si los hombres filósofos son los únicos sujetos que hablan y si el sujeto en la filosofía es hombre, y si las mujeres son acalladas, ¿cómo puede entonces la filosofía ser universal y trascendental si media raza humana ha sido descartada y silenciada? (Willet, 2013).

Las ideas expresadas por Elaine Showalter desde la perspectiva de la ginocrítica apoyan las tesis de Kristeva e Irigaray y constituyen un marco para encontrar, apreciar y abrigar los poemas de Louise Glück en toda su riqueza y su sobriedad.

Estos tres pilares, la intertextualidad (Kristeva), la especularidad (Irigaray) y la ginocrítica en la voz de Elaine Showalter, constituyen la base del análisis de la poesía de Louise Glück que se propone en este trabajo.

Esto es algo que se aprecia en *Meadowlands* (1966), donde el rango tonal es amplio, oscilando entre lo lírico y lo humorístico, evocando y relacionando la historia épica de Penélope y Odiseo con el divorcio de una pareja contemporánea. La poeta utiliza las voces de una manera genuina y particular; en algún momento escuchamos personas que se hablan entre ellos donde esas emanaciones desnudas expresan emociones fuertes, ideas contenidas y pensamientos abstractos como en un monólogo dramático o en un verso de una obra de teatro. Son pensamientos encontrados que buscan unirse para manifestar la voz coloquial de lo contemporáneo y la voz mítica que habita en el ámbito de la imaginación.

En este poema se entrelazan conversaciones entre una pareja que se diluye en una fusión de humor y tensión donde se configura una relación entre el lector y el texto que solo puede apreciarse observando la similitud de voces que ocurren en el poema, de manera que el pasado y el presente se constituyen en un *continuum* nada histórico de la consciencia. Los cambios súbitos de lugar, del bosque a la casa, de la casa al bosque nos devuelven a ese universo onírico donde la voz se debate entre la vuelta a la casa y la separación. Nos guía una voz narrativa que mezcla la historia de Odiseo y su regreso al hogar y la ruptura actual del matrimonio. Va cambiando el tono en los poemas “Penelope’s Song”, “Cana”, y “Quiet Evening” hasta el humor cortante que encontramos en “Ceremony”.

Este patrón de subjetividades hace de *Meadowlands* una de las obras de Glück más miméticas y menos románticas. Es una lucha de subjetividades, que agregan altura y profundidad a la vida humana y su lucha para entender cuestiones metafísicas. Es una voz que se relaciona con la vida solitaria de la mujer que reflexiona y suplica, pero que al mismo tiempo se interroga y ex-

amina su resistencia y sumisión.

### Julia Kristeva

La intertextualidad es un término creado por Julia Kristeva quien expresa que “cada texto se construye como un mosaico de citas, cada texto es la absorción y la transformación de otro texto” (Shehata 2017, p.127). Esta noción deriva de la lingüística de Saussure, la noción de Bajtín sobre el lenguaje mediado socialmente, lo dialógico, que permite el juego polifónico de diferentes voces en lugar de permitir una sola voz dominante; esto nos lleva al estructuralismo, el post estructuralismo, que se enfoca en la organización y función de los elementos literarios, en el significado y cómo el recurso literario funciona y no cómo imita una realidad externa. Luego la asociación histórica y cultural del postmodernismo hacia una negación del orden, a la presentación de un universo fragmentado en el mundo del arte, nos lleva a este modo de interpretar los textos desde la intertextualidad (Shehata, 2017).

Esta manera de interpretar se basa en el hecho de que cada texto puede ser visto en relación con otros textos y esa relación puede extenderse y ampliar el mundo expresando una coexistencia e interacción armónicas. En palabras de Mijaíl Bajtín “la idea empieza a vivir cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas” (Estupiñán 1994).

La intertextualidad, como la concibe Julia Kristeva, se refiere al texto como el espacio en el cual se enlazan múltiples enunciados tomados de otros textos que concuerdan con el concepto de transtextualidad en G. Genette (1982) como “todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos”. La idea de intertextualidad que permanece casi intacta en las diferentes reformulaciones posteriores es la de la orientación de una obra literaria hacia el discurso ajeno (Bajtín 1978, 259).

Lo femenino, según Kristeva, no está atado al sexo biológico, sino que representa un fluido, una identidad que existe tanto en hombres como en mujeres. El proceso de significado para Kristeva es la interacción de dos modalidades: lo simbólico y lo semiótico (Speaking Subjects [s.f.]). Estas dos modalidades son inseparables y juntos constituyen el significado o lenguaje. El modo simbólico se asocia con la toma de una posición y con el significado, la gramática y la sintaxis (Speaking Subjects s.f.). Para Kristeva, lo femenino no está ligado al sexo biológico, sino que representa una identidad fluida y en constante cambio que existe tanto en hombres como en mujeres. Lo femenino se asocia con lo “semiótico”: los aspectos instintivos, emocionales y rítmicos del lenguaje y la experiencia, en contraposición a lo “simbólico” que representa las estructuras lógicas y ordenadas del lenguaje y el pensamiento.

### Luce Irigaray

La obra de Luce Irigaray surge en el interior de una tensión entre varias disciplinas y la exigencia que mueve a la autora para confrontar el canon filosófico occidental y el discurso psicoanalítico. Es la inquietud académica de una psicóloga, lingüista, formada en el psicoanálisis, discípula y crítica de Lacan, y muy influenciada por su concepción del inconsciente, el orden sim-

bólico y el sujeto. Irigaray reconoce la necesidad de abrir caminos, esclarecer los embrollos de una tradición basada en la idea de un sujeto universal neutro y la creación de las condiciones apropiadas para el surgimiento de un espacio donde la diferencia aparezca sin subordinación.

De allí que ella proponga el feminismo de la diferencia como corriente teórica que se aleja de anteriores teorías feministas y se acerca más al enfoque postmoderno que ha tenido mucha influencia en diferentes posiciones de la corriente feminista tanto en el continente europeo - italiano y francés - como en el americano.

Laura Roberts expresa que Irigaray utiliza el término *sexuado* para reconocer las diferencias de sexo, sin reducirlas a las restrictivas y opresivas nociones occidentales tradicionales de feminidad y masculinidad, y para demostrar que estas diferencias van más allá de la biología. El uso del término *sexuado* permite a Irigaray alejarse de las definiciones rígidas que funcionan en la lógica binaria falocéntrica, y evitar que su concepción de la diferencia sexual se reduzca a la diferencia biológica (Roberts 2019, p.7).

Sus ideas han colaborado en la concepción de una posición y una reflexión sobre desde qué lugar estamos observando la realidad, y si esta perspectiva ayuda o no a modificar las relaciones de poder o si al contrario contribuyen a revalidar el poder masculino.

De esta manera, Luce Irigaray percibe el feminismo como teoría crítica de nuestra sociedad, que debe concretarse, delimitarse desde nuestros requerimientos, y debe enunciarse de nuevo tomando en cuenta la filosofía, la sociología, el psicoanálisis, y todos esos conocimientos que puedan servirle para explicar el sometimiento de las mujeres. Es decir, este planteamiento se orienta hacia la constitución de la mujer como sujeto social.

### Elaine Showalter

Existe una necesidad aún no satisfecha de escribir y leer obras escritas por mujeres puesto que la mujer recibe una educación desigual colmada de valores y retos diferentes que la hacen ajena al pensamiento masculino y genuina en su propia visión de mundo. De allí que es relevante ahondar en sus escritos donde ella expresa sus experiencias, sus altibajos, sus sueños desde una mirada femenina, propia de su ser y que vale la pena conocer en toda su complejidad y autenticidad.

En el ensayo "Toward a Feminist Poetics", presentado como conferencia introductoria del primer ciclo sobre literatura y mujeres de la Universidad de Oxford, Elaine Showalter analiza e indaga sobre la relación entre la teoría femenina literaria y la crítica. Ella distingue entre la mujer como lectora lo que ella llama *Feminist critique*, y la mujer como escritora donde ella introduce el término "Gynocriticism". En el primero, la mujer consume los textos escritos por hombres, en la segunda la mujer crea el texto, el significado textual, la historia, temas, géneros y estructuras literarias. Ella llama a este tipo de estudio "psicodinámica de la creatividad femenina; lingüística y el problema del lenguaje femenino; la trayectoria de la carrera literaria femenina, individual o colectiva; historia literaria; y, por supuesto, estudios

sobre escritoras y obras específicas." Dado que no hay un término exclusivo para este tipo de crítica, Showalter utiliza el término francés "la gynocritique" o "gynocritics" (Showalter, s.f.).

El análisis ginocrítico construye un marco femenino para analizar la literatura escrita por mujeres. Este se orienta hacia el análisis de una nueva perspectiva sobre la cultura femenina y se aparta de la fijación que existe en la sociedad sobre la literatura masculina. La ginocrítica considera la historia política social y personal al tiempo que analiza las selecciones literarias y carreras de las mujeres. (Showalter, (s.f.). Es decir, se enfoca hacia el estudio de otros detalles que están fuera de su trabajo *per se*, dado que esos escritos han sido influenciados por las condiciones que las han envuelto y que nada tienen que ver con el arte que ellas manifiestan.

En la obra de Louise Glück se observa no solo la relación entre textos sino también la relación entre sujetos que, a la vez, son escritos y leídos. Para Julia Kristeva, siguiendo a Anne Herrmann (1989), la intertextualidad ocurre en el "entre texto", en lo "no lingüístico", lo negativo, la ruptura, lo que ella llama lo "no leíble" de la escritura modernista (17). Así que la escritura en primera persona, las autobiografías, y añadiríamos, la poesía, pueden verse en las ficciones femeninas, como un género que además de revelar logros públicos ofrece exploraciones sobre la construcción psíquica y social de la subjetividad femenina, lo que Kristeva llama "*le sujet en proces*", "el sujeto en proceso" y que relata la historia de posibles fallas personales, separaciones, frustración y fragmentación (Herrmann, 1989, p. 19). Observamos en la obra de Glück cómo el discurso se basa en la idea no de lo que falta, sino en la idea de "diferencia" (Herrmann, 1989, 27).

### Intertextualidad

La intertextualidad, término creado por Julia Kristeva se refiere a la fusión de un texto con otro que produce la absorción y transformación de otro texto. Esta noción deriva de la lingüística de Saussure, la noción de Bakhtin sobre el lenguaje mediado socialmente, lo dialógico, que permite el juego polifónico de diferentes voces en lugar de permitir una sola voz dominante, lo que nos lleva al estructuralismo, el post estructuralismo, que se enfoca en la organización y función de los elementos literarios, en el significado y cómo el recurso literario funciona y no cómo imita una realidad externa. Y luego la asociación histórica y cultural del postmodernismo hacia una negación del orden, a la presentación de un universo fragmentado en el mundo del arte, nos lleva a este modo de interpretar los textos desde la intertextualidad. Esta manera de interpretar se basa en el hecho de que cada texto puede ser visto en relación con otros textos y esa relación puede absorberlo o transformarlo. (Shehata, 2017).

### Luce Irigaray

Irigaray utiliza el término *sexuado* para reconocer las diferencias de sexo, sin reducirlas a las restrictivas y opresivas nociones occidentales tradicionales de feminidad y masculinidad, y para demostrar que estas diferencias van más allá de la biología. El uso del término *sexuado* permite a Irigaray alejarse de las definiciones rígidas que funcionan en la lógica binaria falocéntrica, y evitar

que su concepción de la diferencia sexual se reduzca a la diferencia biológica (Roberts, (2019).

Irigaray reescribe la figura del espejo, el espejo plano de la representación masculina como el espéculo. El espéculo es el instrumento ginecológico utilizado por los médicos y que ha sido apropiado por Irigaray para representar al sujeto femenino en el discurso. Este permite la relación de la mujer hacia “ella misma” y sus pares. Esto presupone un espejo curvado, que se ve a sí mismo. El espéculo al ajustarse a la forma del objeto que refleja permite al sujeto femenino representarse como una imagen especular, es decir, como una imagen que se auto refleja y que representa el sujeto femenino como ser y otro, no como el ser que existe solo en el Orden Lacaniano como lenguaje, ya apropiado por el sujeto masculino y que representa lo otro como femenino (Herrmann, 1989, p.23).

De esta manera, el discurso femenino viene a ser una expresión de lo femenino y no del deseo masculino, es decir, es una producción lingüística y no una producción biológica (Herrmann, 1989. p. 24). El lenguaje es esencial para construir la subjetividad, y el sujeto se construye a través del lenguaje.

Este no es un sistema fijo y estable de signos y significados sino un proceso dinámico que se transforma constantemente. De allí que, a través de la especularidad propuesta por Irigaray, se nos presenta una manera de percibir lo femenino que es otro diferente a lo masculino, no como lo otro, no como otro, sino como la simultaneidad de sujeto y objeto en un estado de reciprocidad. Es lo que Irigaray llama: “*parler-femme*”, es decir, hablar como una mujer que no es lo mismo que hablar de la mujer. No se trata, dice Irigaray, de producir un discurso donde la mujer sea el objeto o el sujeto. Se trata de hablar como una mujer significa darle un lugar al “otro” como femenino (Herrmann, 1989, p. 24). Lo dialógico implica dos sujetos, pero “debido a que cualquier teoría del sujeto ha sido siempre apropiada por lo masculino, esto solo ha sido imaginable entre dos subjetividades masculinas. Para que un ser pueda hablar, este debe ser capaz de representarse no como una mascarada no como un mimetismo, sino como una imagen especular, expresa Irigaray. La especularidad requiere que el sujeto femenino sea capaz de representarse representando a su vez lo otro como femenino, no como lo otro de lo masculino. Como lo expresa Irigaray: “Ella” es indefinidamente lo otro en ella misma”

La ginocrítica, término acuñado por Elaine Showalter, también analiza la lucha constante de la mujer por afirmar su identidad y la construcción social del género. La ginocrítica examina no solamente lo femenino como género sino la consciencia internalizada de lo femenino. La mujer, en palabras de Showalter, rechaza la imitación y la protesta, dos formas de dependencia, y más bien personaliza la experiencia femenina como un arte genuino, autónomo y diferente, donde a través de sus obras divisa una cultura patriarcal y controladora. Esa fuerza poética, esa experiencia invalorable de la mujer es lo que observaremos en el análisis de los poemas de Louise Glück.

### **La poesía, expresión histórica de género, clases, y trascendencia.**

La poesía es un método de liberación interior, revela este

mundo; crea otro. Son palabras de Octavio Paz (p. 13) que concuerdan con la expresión poética de Louise Glück donde ella indaga, experimenta, siente, y en un pensamiento no dirigido regresa a la infancia, va y vuelve al paraíso, juega, trabaja, dialoga y revela su voz, en una correspondencia de metros y rimas, a veces discrepante de la armonía universal.

Una fortaleza que se observa en la poesía de Louise Glück es el estado depresivo pues es en ese estado donde ella conecta los tonos duros y restringidos de sus poemas con el conocimiento que emerge de ellos. Sus poemas nunca fallan, pero se relacionan con el fracaso, la incertidumbre, la soledad. Su estilo es preciso, conciso, difícil, reservado, no sentimental, frugal. Su reticencia no excluye la elevación, el alcance de algo mayor. Como Emily Dickinson, ella confía en el poema sin miramientos, porque habita en la posibilidad del universo poético. La fragilidad de las relaciones humanas, la felicidad reposando en la miseria, los deseos atados por leyes obtusas, los poderes celestiales anudados a su egoísmo, la mentira en la mayor parte del discurso, son temas que aborda la lírica de Glück. Sus poemas anticipan lo adverso de este mundo, en donde, todo conspira contra ella. En esta brutalidad que la envuelve, ella se aferra al campo lírico donde quizás encuentre la transformación ontológica que busca. No se trata solo de evolucionar y desarrollarse, se trata de transformarse. El panorama que se observa desde la tristeza hace que afloren en esa tiniebla emocional cosas que no veíamos. Pero se necesita valentía para darse cuenta de la miseria interior, del dolor y el sufrimiento que esto causa y avanzar en la búsqueda del ser.

El humor y la ironía sirven de base tanto para eliminar el sentimentalismo que surge en esos momentos tristes como el moralismo intolerable. Louise Glück construye su propio mundo y logra escapar, no sin dolor, al horizonte que le impone la vida. La tristeza, la frustración y el sufrimiento se convierten en la creación de la mejor expresión de su voz femenina que sublima la belleza de su vida y de su carácter.

Su poesía convierte el discurso en necesidad, en apetencia de claridad, de conocimiento, y de belleza. Pero más allá de esto, los poemas de Glück nos atraen porque hieren, porque mueven y conmueven, porque apuntan hacia eso que la mujer sufre y calla, dentro de un estilo breve, sobrio e iconoclasta.

### **Meadowlands**

Mucha de las obras de Louise Glück se envuelven en mitos. The triumph of Aquilles alude a Ovidio y la *Iliada*, Ararat se asocia al Libro del Genesis, y The Wild Iris toma prestada leyendas de flores y jardines celestiales. Así la *Odisea* se convierte en el paisaje de Meadowlands donde ese viaje de no retorno, de idas y venidas que reflejan la sombra del matrimonio que se desmorona. Ella representa una mezcla amarga de situaciones presentes y alusiones míticas que muestran fotografías de su propia conducta.

Uno de los poemas que muestran su estado depresivo es “Cana”. Los cierres que introduce en este poema le dan forma al poema que presenta tres inicios y tres retrospectivas que nos llevan a diferentes estadios: el pasado distante, el pasado reciente, y el momento actual en que las flores se convierten en ramas.

What can I tell  
 you that you don't know  
 That will make  
 you tremble again?  
 Forsythia  
 By the roadside,  
 by  
 Wet rocks, on the  
 embankments  
 Underplanted with  
 hyacinth –  
  
 For ten years I  
 was happy.  
 You were there;  
 in a sense,  
 You were always  
 with me, the house, the garden  
 Constantly lit,  
 Not with light as  
 we have in the sky  
 But with those  
 emblems of light  
 Which are more  
 powerful, being  
 Implicitly some  
 earthly  
 Thing transformed  
 -An all of it vanished,  
 reabsorbed into  
 passive process. Then  
 What we see by,  
 Now that the  
 yellow torches have become  
 Green branches?

La persona en el poema se ve a sí misma, no hace preguntas ni da las respuestas, sino que permite al que escucha seguir el curso de sus pensamientos en su compañía. Lo dialógico pierde su componente adversario al eliminar la diferencia sexual. Glück asume su propia posición. Como sujeto que escribe, no se identifica con los grandes poetas del pasado, sino que rompe su silencio y se autoriza para expresar un lenguaje común a la mujer. La poesía lírica presenta la subjetividad cuando problematiza la relación entre la voz del poeta y la persona poética en el poema

(Herrmann, 1989, p. 51). Siguiendo a Batjín, la idea vive y permanece cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. Batjín. op.cit. (Batjín, 1986: 125). Desde la mirada ginocrítica, en palabras de Showalter, Louise Glück crea un texto centrado en la experiencia femenina, en la realidad de la mujer en su vida cotidiana, y donde ella habla como una mujer, como diría Irigaray.

### Penelope's Song

Little soul, perpetually undressed  
 one,  
 Do so now as I bid you, climb  
 The shelf-like branches of the  
 spruce tree;  
 Wait at the top, attentive like  
 A sentry or look-out. He will be  
 home soon;  
 It behooves you to be  
 Generous. You have not been  
 completely  
 Perfect either; with your  
 troublesome body  
 You have done things you shouldn't  
 Discuss in poems. Therefore  
 Call out to him over the open water,  
 over the bright water  
 With our dark song, with your  
 grasping,  
 Unnatural song – passionate,  
 Like Maria Callas. Who  
 Wouldn't want you? Whose most  
 demonic appetite  
 could you possibly fail to answer?  
 Soon  
 He will return from wherever he goes  
 in the meantime,  
 Suntanned from his time away,  
 wanting  
 His grilled chicken. Ah, you must  
 greet him,  
 You must shake the boughs of the  
 tree  
 To get his attention,  
 But carefully, carefully, lest  
 His beautiful face be marred  
 By too many falling needles.

La sinergia de lo clásico y lo contemporáneo permite que Glück refleje los detalles cotidianos que constituyen un matrimonio y los que lo llevan a su disolución, sin ser tediosa o benevolente con ella misma. Esa oposición de lo que se representa en la *Odisea* y lo que presenta Glück en La canción de Penélope brinda al poema una textura armónica donde confluyen muchas voces míticas y modernas que le agregan una mirada psicológica a las personas que aparecen en el ámbito de Odiseo. Es ese espacio donde se tejen variados enunciados tomados de otros textos y que lo relacionan con otros textos.

El inicio del poema presenta a una Penélope angustiada y vacilante. Le pide a Telémaco que se suba al árbol y vigile a ver si su padre vuelve. Él volverá y deberá ser generoso.

La persona en el poema no es el alma sino alguien que debe adaptarse a su realidad. La pequeña alma es alguien desnudo alguien que debe dirigir la voluntad y controlar el deseo en la vida. Las pasiones enormes del alma deben enfrentar las circunstancias disminuidas del mundo que la rodea. Penélope está esperando, está archivando su alma, tejiendo y destejiendo para esperar el momento del regreso de su amante. La persona que habla no es el alma sino otra persona que desea ajustar las quejas del alma a su realidad. El alma es la "*Little perpetually undressed one*" desplazada por alguien que habla y que debe controlar la voluntad y el deseo.

En la situación de Penélope con un amante que tiene un apetito demoníaco, uno se da cuenta de que lo que el amante desea es su pollo asado no la carne tierna y el alma se enrarece ante el deber, y desde su parte oscura el alma responde: *you must greet him, you must shake the boughs of the tree to get his attention*, El deseo de atraerlo "moviendo las ramas" "*shaking the boughs*" también trae consigo el deseo de herirlo con un montón de agujas hirientes "*too many falling needles*".

La persona que narra la historia se desdobra en la del narrador que reconstruye esta historia de amor, y aparece el yo narrador y la del narrador omnisciente, que focaliza la anterior produciendo una polifonía extraordinaria que sirve para intercambiar voces y reflexionar sobre el poema que se escribe. Esto nos permite observar claramente la manera en que el subtexto, cuando se extrae de su contexto original, pasa a un ámbito nuevo, ahora como intertexto, resultando en otro texto poético diferente y genial.

Lo que Genette describe como las dimensiones textuales e intertextuales de un texto, que él tiende a separar, es lo que Michael Riffater, el crítico post estructuralista refiere como los niveles "referencial" y semiótico de un texto, que él considera puede ser registrado y reconciliado. Él se refiere a lo intertextual como la realidad material, mientras que el nivel semiótico lo vincula a otros textos. Es lo que se observa en este poema donde Glück juxtapone la complejidad psicológica de un alma que vacila y el poder del lenguaje que permite que el poema se construya de fragmentos de textos integrados, es decir, siguiendo a Riffater, las palabras del texto "significan no porque se refieren a cosas, sino porque presuponen otros textos". Shehata, (2017). En este poema, la persona se presenta como una víctima, que sufre la insatisfacción de una vida sin amor en el ambiente grotesco de la

rutina doméstica donde los días pasan iguales y fríos.

The weeks go by, I shelve them,  
 They are all the same, like peeled soup cans...  
 Beans sour in their pot. I watch the lone onion  
 Floating like Ophelia, caked with grease:  
 You listless, fidget with the spoon.  
 What now? You miss my care? Your yard ripens  
 To a ward of roses, like a year ago when staff nuns  
 Wheeled me down the aisle...  
 You couldn't look. I saw  
 Converted love, your son,  
 Drooling under glass, starving...  
  
 We are eating well.  
 Today my meatman turns his trained knife  
 On veal, your favorite. I pay with my life.

El poema presenta un ser inocente, sensible, que sufre por los eventos domésticos que suceden en su vida cotidiana. La vida interior de la persona en el poema no tiene límites, las símiles y las elipsis sirven para expresar esa vida interior de la persona que habla que es a la vez pasiva y agresiva. Parte de ella ha cedido a las exigencias del mundo social y se ha convertido en la esposa bien alimentada pero que paga con su vida. La imagen de Ofelia ahogándose en su pasión la hace sentir como la cebolla grasienta flotando en la desnuda e insoportable cotidianidad. Una vez más, Glück utiliza finales abruptos para expresar su tristeza y expresa: *I pay with my life*. La poesía lírica destaca la subjetividad al problematizar la relación entre la voz de la poeta y la persona poética en el poema. La ironía sirve para eliminar tanto el sentimentalismo superficial como el moralismo intransigente. La voz de la mujer surge, sobria, dura y certera para representar al matrimonio como ese patrón misterioso de conflictos de voluntades y diferentes inclinaciones. La voluntad de la poeta no se desdobra, no cuenta su historia, sino que muestra su ritual. Parece entrelazar la ceguera y la epifanía de lo que acontece en una fusión sombría de indignación tristeza. La poeta habla como una mujer que significa darle a lo "otro" un lugar como femenino (Herrmann, 1989, p. 24). Uno no debe ocultar su sufrimiento, sino imbricarlo en el tejido de la vida y personalidad, parece expresar la poeta.

#### A manera de cierre

Al analizar los poemas de Louise Glück se intenta responder a la necesidad importante de examinar desde una óptica femenina la visión del mundo de la mujer quien encuentra en su vida desafíos diferentes a los del hombre lo que hace que sus obras sean diferentes. La revisión de los conceptos de intertextualidad (Kristeva) y lo especular (Luce Irigaray) junto a la visión de la ginocrítica desarrollada por la escritora estadounidense, Elaine Showalter han servido de base para acercarnos a la obra de Glück en sus poemas en Meadowland.

Hace casi tres décadas, Luce Irigaray señaló que la diferencia sexual constituye uno de los desafíos filosóficos centrales, incluso el más importante, de nuestra era. Para ella, reflexionar profundamente sobre esta cuestión podría ser la clave para nuestro “resurgimiento”. Irigaray subraya que la significación filosófica de la diferencia entre los sexos ha sido sistemáticamente ignorada en la cultura occidental. Afirma que, al explorar la filosofía, la ciencia o la religión, se encuentra con que este problema fundamental persiste sin recibir la atención necesaria.

Tanto en la teoría como en la práctica, existe una resistencia a reconocer y afirmar la llegada o la importancia de esta diferencia. En el ámbito teórico, la filosofía parece oscilar entre querer ser literatura o retórica y el deseo de romper con la ontología o retornar a ella. Se mueve dentro del mismo marco conceptual de la filosofía tradicional, buscando su desintegración, pero sin proponer objetivos alternativos que permitan establecer nuevos fundamentos y construir nuevas perspectivas. La labor de Irigaray, tal como su libro busca demostrar, se centra en revelar y validar la trascendencia filosófica de la cuestión de la diferencia sexual en el pensamiento occidental. Al hacerlo, Irigaray comienza a generar espacios donde es posible articular nuevas bases y comprensiones de la subjetividad, lo que a su vez posibilitará una redefinición de la ética y la política dentro de la tradición occidental. (Irigaray, 1985).

La sinergia de entre lo intertextual y lo femenino en la poesía de Glück va entre el tejer y el destejer el momento como lo hace Penélope y que constituye la esencia de su forma lírica recursiva. Penélope sabe que el viaje siempre desea el retorno, algo que nunca va a ser satisfecho pero que está intrínseco en su poesía “*we look at the world once, in childhood / The rest is memory*”. Es una de las mayores fortalezas de este poema que permite expresar estas verdades irrefutables. Lo grande de estos poemas es que Glück cuando se apoya en estas historias arquetípicas el énfasis lo pone no tanto en la reflexión psicológica sino en una auténtica posibilidad.

Las ideas de Elaine Showalter desde la ginocrítica nos permiten observar la voz femenina de Louise Glück desde su propia mirada, original, diferente, auténtica, expresión que arropa la imaginación femenina y la trasciende en una lírica sobria, digna y certera.

## Referencias

- BAJTÍN, Mijaíl. 1978. «Discours dans le roman». En *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.
- . 1979. «Le problème du texte en linguistique, philologie et dans les autres sciences humaines». En *Esthétique de la création verbale*.
- Estupiñán, Raquel Gutiérrez. 1994. «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 3.
- Herrmann, Anne. 1989. *The Dialogic and Difference*. Columbia University Press.
- Holman, H., y William Harmon. 1992. *A Handbook to Literature*. MacMillan Publishing Company.
- Henry, Brian. 1998. Review of *THE ODYSSEY REVISITED*, by Louise Glück. *The Virginia Quarterly Review* 74 (3): 571–77. <http://www.jstor.org/stable/26438367>.
- Homans, Margaret. [Fecha de consulta]. [Título del artículo]. [Nombre de la publicación]. <https://www.jstor.org/stable/25600840>.
- [Entrevista con Louise Glück]. [Año]. *Mock Orange. Wild Iris*. <https://www.youtube.com/watch?v=aKzIfbANwQg>.
- Moore, Thomas. [s.f.]. *Las noches oscuras del alma*.
- Paz, Octavio. 1958. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roberts, Laura. 2019. *Irigaray and Politics: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shehata, R. A. 2017. «An Intertextual Reading of Louise Glück’s “Meadowlands” (1997) and “Vita Nova” (1999)». *South Central Review* 34 (1): 126–47. <http://www.jstor.org/stable/44647280>.
- Showalter, Elaine. [s.f.]. «Toward a Feminist Poetics Explained». *Literature and Criticism*. Consultado el 24 de junio de [año de consulta]. <https://www.literatureandcriticism.com/toward-a-feminist-poetics/>.
- [Título del artículo sobre la persona femenina en la poesía de Glück]. [s.f.]. [Nombre de la publicación]. extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/[se quitó una URL no válida].
- «Speaking Subjects: Kristeva». (s.f.). <https://www.being-here.net/page/2246/speaking-subjects>.
- Willete, J. (2013, 16 de agosto). Art History Unstuffed. Blog de literatura. <https://arthistoryunstuffed.com/ecriture-feminine-luce-irigaray/>

Jesús Alberto Guevara Febres

## El casabe



Fuente: Creative Commons

**S**on las cinco y piquito, ya los gallos están menudeando. En el campo el tiempo no tiene minutos; en las afueras se mide por trazos en los recorridos del sol, cuando es de día, y del lucero del día, cuando es de noche y en los adentros del reposo nocturno, lo precisan los gallos con su cantos.

La madrugada está en los estertores de su agonía; pero ya el aroma del café se salió del colador y hasta de la cocina y anda por los patios despertando deseos y Ramón Ventura tiene los burros ensillados, el machete amolado y hasta el tabaco para la mascada de más adelante está en el mapire, haciendo trío con la caja de fósforos y la navaja. Solo falta un poquito de

apuro en las brasas de las arepas; la lata de sardina, convertida en rallo, se encargará de arrancarles los quemados.

Chapoptera, Ceiba y Catira, son las variedades de yuca amarga, que Ramón Ventura tiene sembradas y que ya están de cosecha. Los surcos brotados y las rajaduras de la tierra, indican la buena carga que tienen.

Esta yuca amarga o agria, como también le dicen que, en paradoja, ni es agria ni es amarga, es la que sirve para hacer el casabe y a pesar de que es hermana hermanita, de la otra, la dulce que consumimos en el sancocho y la parrilla, ésta es venenosa mortal,

por el alto contenido de cianuro que contiene en su jugo o yare, que afortunadamente se escurre cuando se hace el casabe.

A mediodía, con el sol comenzando a voltear, viene Ramón Ventura de regreso, con los dos burros cargados con cuatro cestones de yuca; Eso trae Ramón y también una preocupación. Esta madrugada notó que, en la noche, le arrancaron de su conuco casi un saco de yuca de la ceiba colorada que es igualita a la dulce. Y el ¡Hummm! fatalista de Ramón Ventura se quedó pegando brincos en los montones de yuca.

Ocurre que algunas personas de manos ligeras se roban la yuca en conucos que no han sembrado, pero confunden la amarga con la dulce y se envenenan.

Cuatro cestones hacen una mara, que es la tarea de rallar para una mujer y la de tender para otra, o para la misma al siguiente día, de allí saldrán sesenta tortas de casabe, que son tres cuentas.

Primero se raspa la yuca, se lava y se ralla. Raspar la yuca y lavarla es empeño de cayapa familiar; cada quién con su machete tocón y un trapo de apoyo en la pierna, va desnudando su montón y las yucas, en impúdica desnudez, se bañan y brincan a la batea de la rallandera.

La rallandera, de pie, empuñando con firmeza un par de yucas sobre el rallo, va raspando con delirio, en compás de baile y canción.

--Ras, ras, ras, con una mano.

--Ras, ras, ras, con la otra.

--Ras, ras, ras, ras, ras, ras, con las dos manos, en ritmo de locura.

Y la masa, empapada en yare, cubre la imagen de Los Tres Cochinitos que tenía la lata de manteca, con que hicieron el rallo y que asoma entre sus huecos. Las tetas y las nalgas de la rallandera, también llevan el compás, como remedando faenas preteridas de agradables celebraciones. Luego de rallada la yuca, se vierte dentro de un sebucán.

El sebucán, ese artefacto tejido que usan para exprimir el yare a la yuca, como una culebra tragavenados en voluptuosas contorsiones, se traga toda la masa que le echan y su tejido extensible, avaro se recoge y queda grueso y cortico, harto de masa que debe digerir.

Por el asa que tiene arriba, lo cuelgan de un palo alto y fijo y por el asa que tiene abajo le pasan la vara móvil, donde se sientan todos para prensarlo en tertulia de espera.

Con el peso que le aplican, el sebucán se estira y el yare, como un suero amarillento, se filtra silencioso,

huyendo por las rendijas de escape que el sebucán en su tejido tiene. La masa se seca y aglutina en tubo macizo llamada catevía, que al sacarla deja una forma cilíndrica que se parte en toletes. El yare sale del sebucán saturado de cianuro y en el fondo del recipiente que lo apara, se asienta el almidón, libre de cianuro y lleno de bondades, repleto de vida y que tiene múltiples usos domésticos. La vida y la muerte en desparpajos de ruleta.

El sebucán exprime la masa y le saca su jugo venenoso, donde apenas quedarán trazas que, son barreras efectivas contra los microorganismos invasores que quieran darse por invitados y que canten victoria en su escondite. Es por esto que puede ser compañero de viaje y guardarse indefinidamente que no se dañará, a menos que se moje.

Ahora, la harina de yuca o catevía, libre de yare, se cierne en un manare, otro artefacto que, como el sebucán, es de indígena procedencia y de la misma fibra vegetal en su tejido. De allí sale una harina homogénea, y se desechan, para los animales, los trocitos de concha que el rallo no tritura. El casabe no lleva, absolutamente, ningún otro ingrediente, más que la harina de la yuca amarga.

El fogón tiene a punto el aripo, que budare también llaman, una plancha circular de hierro o aluminio, que otrora fuera de barro. Una totuma grande es la medida y la harina va cubriendo la candente cama, como una sábana circular, de perfecta y radial simetría, tendida con la mano, como único instrumental, que precisa la proporción.

La harina suelta y seca, que con nada se liga, ni se amasa; con el calor, que el budare desprende, va regurgitando el almidón, que en sus componentes lleva y con él une la catevía, en tela tupida y compacta, dándole consistencia a la torta de casabe. Con una pequeña paleta de madera, la tendedora, diestra en el oficio aprendido, recoge y dobla hacia adentro, la orilla del redondel y luego vacía otro poco de harina, que riega para hacer uniforme la estructura. Espera un poco el punto de cocción, cuando el dorado comienza a aparecer en el lado candente de la torta y entonces, con otra paleta más grande en la diestra y la otra mano al desnudo, levanta la torta y la voltear, con la precisión de su experiencia.

La tendedora hace olas de ballet, con cada torta que va sacando, para secarse al sol, sobre la alambrada del patio, que es una cama, larga como carretera, hecha con alambre de gallinero, para alojar el casabe, en ojales conque Dios nos mira.

En excepción complaciente de juvenil alborozo, con esta misma harina también se hace el mañoco o moñoco, que con a, o con o, siempre es bienvenido y se hace de manera siguiente: Tan pronto se voltear la

torta, sobre su cara ya cocida, se extiende una capa muy delgada de harina, que en breve tiempo demuestra su cambio, haciéndose homogénea, entonces con la paleta se despega de la torta, que le sirvió de cama y se amasa, así caliente y adherente, haciendo un bollo que, al enfriarse, estará listo para comer, aliñado con el hambre y lo que se consiga.

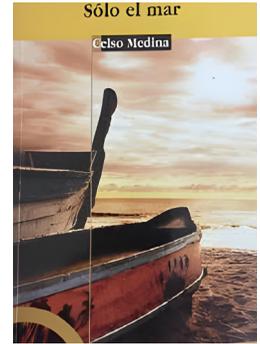
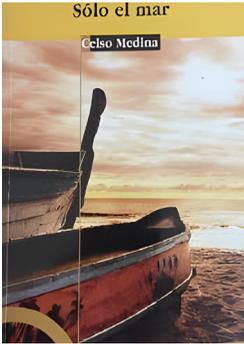
El jau jau, igual que el moñoco, que ahora son cometas girando en las órbitas del olvido, sin astrónomos que precisen su reaparición. Es muy sencillo de confeccionar. Se tiende una capa redonda y fina de catevía, sobre el aripo caliente y cuando ya está cocido, con la paleta grande, se dobla hacia adentro, haciéndola rectangular, como un sobre; se voltea y cuando está en punto de cocción, se saca y deja secar al sol. Quedará como galleta crujiente.

La naiboa, se hizo comercial y con eso se ganó la supervivencia. Se hace en principio igual que el casabe, pero en tortas más pequeñas. Una vez que se le recoge la orilla, se le agrega una capa de papelón y queso rallado, con granitos de anís dulce; luego se cubre con otra capa de catevía y se voltea para la cocción. Se deja secar al sol y lo mismo que el casabe se puede guardar indefinidamente.

Esa es tarea frecuente en la vida de Ramón Ventura y su familia y de muchos campesinos, pero no es de todos los días. Mientras haya casabe el aripo estará frío. Del casabe producido en cada jornada, se vende una parte para mitigar compromisos. No se necesita pregón de algarabía; muchos compradores asoman banderas de preferencia. La otra parte queda, se administra en la cocina, hasta que su ausencia notoria le dé otra vuelta a la noria del ciclo que se repite.

## RESEÑA

Nelson Guzmán

El fustigar del cielo  
y del mar

Celso Medina proviene de lugares remotos donde la arcilla ancestral mezclada con el agua de mar da lugar a un suelo áspero y reseco que reverbera candente. Caigüiré es una geografía alucinante, los alcatraces y las gaviotas eran los guardianes del Cariaco; barco costanero que permaneció anclado en la bahía haciendo vibrar nuestra imaginación. Las metáforas de *Sólo el mar*, aluden a las fugas internas. Le pide a un amor que lo lleve en sus alas de espuma.

Su poética está llena de olores, las carpas del poeta recrean viejas fórmulas de vida, allí están el azafrán, la canela y el incienso. El viento es la substancia permanente que empuja la vocación y los sonidos del desierto. Su voz retorna en su antiguo centauro, recoge las mieses de los frutos, la mirra lo envuelve en sus viejos sueños, los espíritus amigos se desvanecen, y nace la lengua de la voz poética.

El camino sigue allí, su traza está marcada, los lirios lo han aromado. La memoria es huidiza, pero no hay fórmulas para el olvido. Su voz macha y sigue perdida en el extravío, trata de reconstruir los hilos del laberinto, él es pájaro, olas, sonidos de ultramar, fulgidos de una luna lejana y primorosa. El sigue siendo espuma, ruidos y cantos. Desde muy alto contempla “el arder de la barca”. Hacia el atrio caminó con todos sus silencios.

En el mar, él es una isla, cuando asoman los vientos, el cuerpo es la muralla, hacia nosotros se embarca el porvenir. Las palmeras rumian su dolor con tolerancia infinita. Celso, de ascendentes guaiqueríes es huidizo de voces diversas. El da testimonio de una tierra caprichosa donde se nace entre el entusiasmo y la finitud. Los sismos están allí invisibles, pero ciertos, anuncian el final “playa / irrigadora de espumas / trasegadora de un reino / levantado en la orilla de un tormento / allí habito / fantasma / enredado en mi lengua”

La grandeza de la poesía de Celso, viene dada por sus

recursos literarios, recuerda su memoria, su infancia es una constante, sus esperas están manifiestas permanentemente. La tempestad está allí delineada, lo invade y gota tras gota “se vacía en sus pupilas”, todo está allí, la historia nos serpentea como seres humanos. El poeta transita caminos de arena, allí sueña con sus castillos y con fórmulas intersticiales, preludia la vida y la muerte. Es un hijo de la vida, del silencio y del siniestro.

Su voz es el verbo de la existencia, la presagia, rasga su piel entre universos pesadillezcos, de *musgos tristes* y *tierra quemada*, la vida ha vuelto a asomar en sus palabras. El paisaje que nos regala Celso Medina, es el primigenio, los aleteos de las aves pueblan el firmamento, sus plumas se desperdigan hacia lo inhabitado. En los escondrijos los grillos nos muestran el sopor de algún anochecer. El reseco paisaje sigue allí huracanado, lajeado por las ponzoñas del viento. La clave es el olvido y la oposición de la memoria cuarteada como un amanecer que reside en cualquier lugar conocido del universo.

Celso Medina es un poeta venezolano fundamental, poetiza desde el alma profunda a la bella Cumaná. En conjunción con todo aquello sabe que algún día, el mismo será también parte del olvido. Salud Poeta, disfrutemos y celebremos con Baco tu magistral canto.

# Cinco poemas amazónicos

Selección y Comentarios: Carlos Antônio Magalhães Guedelha (Universidade Federal do Amazonas)

Traducción: Celso Medina (PPGL/Universidade Federal do Amazonas)

## Thiago de Mello



O poema “Madrugada Camponesa”, de Thiago de Mello, integra o livro *Faz escuro, mas eu canto*, publicado em 1966. É uma peça lírica profundamente marcada por um tom de esperança e resistência, escrita no contexto de repressão política - especialmente o período da ditadura militar no Brasil. O próprio título já é sugestivo: “Madrugada” remete à escuridão antes do amanhecer, e “camponesa” evoca a simplicidade, a luta do trabalhador rural e sua conexão com a terra, uma metáfora da resistência popular ante a opressão. A imagem sugere que, mesmo na escuridão, há uma aurora a caminho — algo novo, fértil, prestes a nascer. Assim, Thiago de Mello apresenta a esperança como semente, a poesia como instrumento de luta e a aurora como símbolo de transformação.

El poema “Madrugada Campesina” de Thiago de Mello, publicado en el libro *Faz escuro, mas eu canto* (1966), es una pieza lírica profundamente marcada por un tono de esperanza y resistencia. Fue escrita en el contexto de la represión política, especialmente durante la dictadura militar en Brasil. El propio título es sugestivo: “Madrugada” remite a la oscuridad previa al amanecer, mientras que “campesina” evoca la simplicidad y la lucha del trabajador rural, así como su conexión con la tierra, sirviendo como metáfora de la resistencia popular frente a la opresión. La imagen sugiere que, incluso en la oscuridad, hay una aurora en camino, algo nuevo, fértil y listo para nacer. De este modo, Thiago de Mello presenta la esperanza como semilla, la poesía como instrumento de lucha y la aurora como símbolo de transformación.

### Madrugada camponesa

**Madrugada camponesa,  
faz escuro ainda no chão,  
mas é preciso plantar.  
A noite já foi mais noite,  
a manhã já vai chegar.**

**Não vale mais a canção  
feita de medo e arremedo  
para enganar solidão.  
Agora vale a verdade  
cantada simples e sempre.  
Agora vale a alegria  
que se constrói dia a dia  
feita de canto e de pão.**

**Breve há de ser (sinto no ar)  
tempo de trigo maduro.  
Vai ser tempo de ceifar.**

### Madrugada campesina

**La madrugada campesina,  
aún oscurece el suelo,  
pero hay que sembrar.  
La noche se ha hecho más noche,  
la mañana pronto llegará.**

**No vale ya la canción  
hecha de miedo y de remedo  
para engañar a la soledad.  
Ahora vale la verdad  
cantada con sencillez y para siempre.  
Ahora vale la alegría  
que se construye día a día  
hecha de canto y de pan.**

**Breve será (lo siento en el aire)  
el tiempo del trigo maduro,  
el tiempo de cosechar.**

**Já se levantam prodígios,  
chuva azul no milhoal,  
estala em flor o feijão,  
um leite novo minando  
no meu longe seringal.**

**Madrugada da esperança,  
Já é quase tempo de amor.  
Colho um sol que arde no chão,  
lavro a luz dentro da cana,  
minha alma no seu pendão.**

**Madrugada camponesa.  
Faz escuro (já nem tanto),  
vale a pena trabalhar.  
Faz escuro mas eu canto  
porque a manhã vai chegar.**

**Thiago de Mello**

**Ya se levantan los prodigios,  
la lluvia en el maizal,  
florece el frijol,  
una leche nueva gotea  
en mi lejano seringal.**

**Madrugada esperanzadora,  
Ya es casi tiempo de amor.  
Recojo un sol que arde en el suelo,  
labro la luz dentro de la caña,  
mi alma en su pendón.**

**Madrugada campesina  
Sombra oscura (ya no tanto),  
vale la pena trabajar.  
Sombra oscura, pero yo canto  
porque la mañana pronto llegará.**

**Thiago de Mello**

## Astrid Cabral



O poema “Geografia Provinciana”, de Astrid Cabral, integra o livro *Visgo da terra*, publicado em 1986. Constrói um retrato afetivo e crítico da Manaus pós-ciclo da borracha. O verso final — “O mundo estava em Manaus / Manaus estava no mundo” — sintetiza o tom e a intenção do poema. Astrid apresenta a capital amazonense não como uma cidade isolada no interior do Brasil, mas como um ponto de confluência cultural, um espaço onde o mundo inteiro parece se encontrar. Mesmo sendo descrita como “um ponto perdido no mapa”, cercada de selva (“entre paredes de verde”), Manaus é revelada como um nó global, conectada a diversas culturas por meio de pessoas, mercadorias, histórias e idiomas. Os navios que iam e vinham simbolizam o fluxo contínuo de trocas: econômicas, culturais e simbólicas. Eles trazem para Manaus pedaços de outros países: Itália, Espanha, Portugal, França, China, Síria, Argentina, entre outros. Não se trata apenas de comércio, mas de presença humana concreta — nomes, rostos, sotaques e cheiros que ocupam as ruas e os imaginários. Em vez de uma visão oficial da geografia, Astrid desenha uma geografia afetiva e humana, baseada na memória das figuras locais: Seu Vicenzo, Seu Genaro, Seu Carvalho, Madame Marie, o turco dos damascos, etc. Essas pessoas representam muito mais do que nacionalidades — elas são vetores culturais, pequenos reinos que carregam tradições, culinária, objetos, e modos de vida que vão se entranhando na vida manauara. Cada uma delas parece representar uma “embaixada” viva em meio à cidade provinciana. O poema não fica só na materialidade dos produtos estrangeiros. Ele também fala de livros, infernos e céus — “toda a celeste geografia” — como no trecho em que o sapateiro traduz Dante cercado de crianças. Aqui, a poeta mostra como a cultura (mesmo a mais erudita) chega de forma quase orgânica, cotidiana, viva. A geografia também é feita de palavras, ideias e imaginação. Há uma sensação quase sensorial do ambiente: o calor do sol, o cheiro das especiarias, o barulho das ruas. O poema está cheio de movimento. E no meio disso, também aparecem contradições: a presença do “fugitivo das Guianas” e a menção à Ilha do Diabo (famosa colônia penal francesa), que dá um tom sombrio, lembrando que o mundo que chega também carrega seus exílios, suas dores. Em última análise, “Geografia Provinciana” é uma cartografia da memória e da convivência multicultural, onde o provinciano não é sinônimo de insignificante, mas sim de íntimo, vivo, múltiplo. Astrid Cabral faz da cidade um lugar de encontros entre o local e o global, entre o popular e o erudito, entre o afeto e a história.

El poema “Geografía Provinciana”, de Astrid Cabral, forma parte del libro *Visgo da terra*, publicado en 1986. Este poema construye un retrato afectivo y crítico de la Manaus pos-siglo del caucho. El verso final —“El mundo estaba en Manaus / Manaus estaba en el mundo”— sintetiza el tono y la intención del poema. Astrid presenta la capital amazónica no como una ciudad aislada en el interior de Brasil, sino como un punto de confluencia cultural, un espacio donde el mundo entero parece encontrarse. Aunque se la describe como “un punto perdido en el mapa”, cercada de selva (“entre paredes de verde”), Manaus es revelada como un nudo global, conectada a diversas culturas por medio de personas, mercaderías, historias e idiomas. Los navíos que iban y venían simbolizan el flujo continuo de intercambios: económicos, culturales y simbólicos. Ellos traen a Manaus pedazos de otros países: Italia, España, Portugal, Francia, China, Siria, Argentina, entre otros. No se trata solo de comercio, sino también de presencia humana concreta: nombres, rostros, acentos y olores que ocupan las calles y los imaginarios. En lugar de una visión oficial de la geografía, Astrid diseña una geografía afectiva y humana, basada en la memoria de las figuras locales: Seu Vincenzo, Seu Genaro, Seu Carvalho, Madame Marie, el turco de los damascos, etc. Estas personas representan mucho más que nacionalidades; son vectores culturales, pequeños reinos que cargan tradiciones, culinaria, objetos y modos de vida que se van arraigando en la vida manauara [1]. Cada una de ellas parece representar una “embajada” viva en medio de la ciudad provinciana. El poema no se limita a la materialidad de los productos extranjeros. También habla de libros, infiernos y cielos —“toda la celeste geografía”—, como en el fragmento en el que el zapatero traduce a Dante rodeado de niños. Aquí, la poeta muestra cómo la cultura (incluso la más erudita) llega de forma casi orgánica, cotidiana, viva. La geografía también está hecha de palabras, ideas e imaginación. Hay una sensación casi sensorial del ambiente: el calor del sol, el olor de las especias, el ruido de las calles. El poema está lleno de movimiento. Y en medio de eso, también aparecen contradicciones: la presencia de lo “fugitivo de las Guayanas” y la mención a la Isla del Diablo (famosa colonia penal francesa), que da un tono sombrío, recordando que el mundo que llega también carga sus exilios y sus dolores. En último análisis, “Geografía Provinciana” es una cartografía de la memoria y de la convivencia multicultural, donde lo provinciano no es sinónimo de insignificante, sino de íntimo, vivo y múltiple. Astrid Cabral hace de la ciudad un lugar de encuentros entre lo local y lo global, entre lo popular y lo erudito, entre el afecto y la historia.

[1] Gentilicio de los que nacen en Manaus.

## Geografia provinciana

**Manaus um ponto perdido  
no mapa. Ali, desgarrada  
entre paredes de verde.  
Mas iam e vinham navios  
trazendo franjas do mundo.  
Europa e Península Ibérica  
surgiam das próprias pedras  
das avenidas e esquinas:**

**a Itália na taberna  
de seu Vincenzo Arenaro.  
También no livro de Dante  
que o sapateiro traduzia  
rodeado de crianças  
a mostrar-lhes céus e infiernos  
toda a celeste geografia.**

**Seu Genaro, já grisalho  
fundava o reino de Espanha  
atrás de barris de vinho  
tinhas mantas de banha  
vinagres azeites doces  
réstias de alho e cebola.**

**Seu Carvalho, o português  
vendia bolos e broas  
à vontade do freguês  
mais rala-rala e refrescos  
de guaraná e groselha.  
Siria China e Argentina  
vinham na gorda maleta  
do turco mais seus bigodes:  
damascos crepes Chambleys.**

## Geografía provinciana

**Manaos, un punto perdido  
en el mapa. Allí, desgarrada  
entre paredes de verde.  
Pero barcos iban y venían  
trayendo franjas del mundo.  
Europa y la Península Ibérica  
surgían de las propias piedras  
de las avenidas y esquinas:**

**Italia en la taberna  
de su Vincenzo Arenaro.  
También en el libro de Dante  
que el zapatero traducía  
rodeado de niños  
a quienes les mostraba sus cielos e infiernos  
toda la celeste geografía**

**Su Genaro, ya canoso,  
fundaba el reino de España  
tras los barriles de vino  
tinhas de mantecas de cerdo  
vinagres, aceites de oliva  
ristras de ajo y cebolla.**

**Su Carvalho, el portugués  
vendía pasteles y pan de maíz  
a petición del cliente  
además raspados y refrescos  
de guaraná y grosella.  
Siria China y Argentina  
venían en la gorda maleta  
del turco más sus bigotes:  
crepes de albaricque, Chambleys.**

**A França era ali na Madame  
Marie e no Aux Cent Mille Paletots  
a moda do dernier cri.**

**E passavam barbadianas  
sob chapelões de palha  
ao sol dos dias em brasa.  
E um fugitivo das Guianas  
testemunhava a Ilha do Diabo!**

**O mundo estava em Manaus  
Manaus estava no mundo.**

**Astrid Cabral**

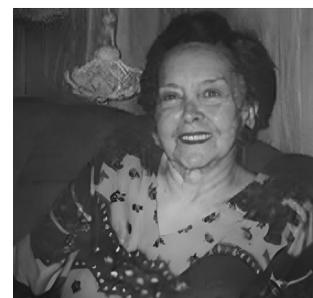
**Francia estaba allí en Madame  
Marie y Aux Cent Mille Paletots  
la moda del dernier cri.**

**Y pasaban las barbadianas  
con sombreros de paja  
bajo el sol abrasante.  
y un fugitivo de las Guayanas  
hablaba de su experiencia en la Isla del Diablo**

**El mundo estaba en Manaos  
Manaos estaba en el mundo.**

**Astrid Cabral**

## Violeta Branca



“Poema das tuas mãos”, de Violeta Branca Menescal, integra o livro *Ritmos de inquieta alegria*, publicado em 1935. Com esse livro, a poeta se torna pioneira na prática dos versilibrismo modernista no Amazonas. O poema é um exemplo da lírica sensorial e erótica feminina. O toque se transforma em arte, e o corpo em palco de emoções sonoras. Violeta Branca demonstra domínio sobre as metáforas e sobre a tensão entre desejo e arte — entregando um poema que não apenas fala sobre o amor ou o toque, mas que faz o leitor senti-lo na pele. O poema celebra o poder evocativo e sensual das mãos do ser amado sobre o corpo da mulher, este metaforizado como um piano cujas teclas são dedilhadas por um hábil músico. Trata-se de uma ode ao toque como forma de arte, música e emoção — as mãos são descritas como criadoras, imperiosas, e até mesmo torturantes, com um impacto quase transcendental sobre quem as sente.

“Poema de tus manos”, de Violeta Branca Menescal, forma parte del libro *Ritmos de inquieta alegría*, publicado en 1935. Con esta obra, la poeta se adentra en la práctica del verso libre modernista en Amazonas. El poema es un ejemplo de la rica sensorialidad y erotismo femenino. El tacto se transforma en arte y el cuerpo en un escenario de emociones sonoras. Violeta Branca demuestra dominio sobre las metáforas y la tensión entre el deseo y el arte, entregando un poema que no solo habla de amor o de contacto, sino que hace que el lector lo sienta en la piel. El poema celebra el poder evocador y sensual de las manos del ser amado sobre el cuerpo de la mujer, metaforizado este como un piano cuyas teclas son delicadamente tocadas por un hábil músico. Se trata de una oda al tacto como forma de arte, música y emoción: las manos son descritas como creadoras, imperiosas y hasta torturantes, con un impacto casi transcendental sobre quien las siente.

### **Poema das tuas mãos**

**As tuas mãos nervosas, quentes, largas,  
harpejam nos meus sentidos  
a música ideal da emoção.**

**Para os teus dedos criadores,  
sou o piano mágico vibrando  
ao influxo de tua ardente inquietação.**

**Tuas mãos frementes,  
arrancam angústias sonorizadas  
de meus nervos,  
que se retesam como cordas harmoniosas.**

### **Poema de tus manos**

**Tus manos nervosas, cálidas, ágiles  
interpretan en mis sentidos  
la música ideal de la emoción.**

**Para tus dedos creadores,  
soy el piano mágico vibrando  
en el influjo de tu ardiente inquietud**

**Tus manos vehementes  
arrancan la sonora angustia  
de mis nervios  
que tañen como cuerdas armoniosas**

Tuas mãos imperiosas,  
tuas mãos rebeldes,  
cantam silenciosas aleluias de gestos,  
quando compõem poemas de volúpia,  
gritos incontidos de alegria pagã,  
correndo ligeiras,  
leves,  
torturantes,  
no teclado branco de meu corpo...

Violeta Branca

Tus manos imperiosas,  
tus manos rebeldes,  
cantan con gestos silenciosas aleluyas,  
cuando componen poemas de voluptuosidad,  
gritos de alegría pagana,  
corriendo apresuradas,  
leves,  
torturantes,  
en el blanco teclado de mi cuerpo...

Violeta Branca

## Quintino Cunha



No poema “Encontro das águas”, o poeta encontra-se em um navio no deslumbrante encontro das águas do rio Negro com as do Solimões, em Manaus. Está acompanhado de sua amada Maria, a quem faz uma comovida declaração de amor. Compara a relação entre ele e Maria ao encontro dos rios, sugerindo que, apesar das diferenças, a união deles poderia gerar algo tão grandioso quanto o Amazonas, maior rio do mundo. Essa metáfora celebra a beleza e a força resultantes da união de elementos distintos. Por meio de imagens vívidas, o poeta nos convida a contemplar a beleza que emerge da união de diferenças, seja na natureza ou nas emoções humanas. O poema integra o livro *Pelo Solimões*, publicado em 1907.

En el poema “Encuentro de las Aguas”, el poeta se halla a bordo de un navío en el deslumbrante punto donde se unen las aguas del río Negro y el Solimões, en Manaos. Lo acompaña su amada María, a quien le dedica una conmovedora declaración de amor. Compara su relación con María con el encuentro de estos dos ríos, sugiriendo que, a pesar de sus diferencias, su unión podría generar algo tan grandioso como el Amazonas, el mayor río del mundo. Esta metáfora celebra la belleza y la fuerza resultantes de la unión de elementos distintos. A través de vívidas imágenes, el poeta nos invita a contemplar la belleza que emerge de la unión de las diferencias, ya sea en la naturaleza o en las emociones. El poema forma parte del libro *Pelo Solimões*, publicado en 1907.

### Encontro das águas

Vê bem, Maria, aqui se cruzam: este  
É o Rio Negro, aquele é o Solimões.  
Vê bem como este contra aquele investe,  
Como as saudades com as recordações.

Vê como se separam duas águas,  
Que se querem reunir, mas visualmente  
É um coração que quer reunir as mágoas  
De um passado às venturas de um presente.

É um simulacro só, que as águas donas  
Desta terra não seguem curso adverso,  
Todas convergem para o Amazonas,  
O real rei dos rios do universo.

Para o velho Amazonas, soberano  
Que, no solo brasileiro tem o Paço;

### Encuentro de las aguas

Ve bien, María, aquí se cruzan: este  
es el Río Negro, aquel es el Solimões.  
Ve bien como este contra aquel embiste,  
como la nostalgia con los recuerdos.

Ve como se separan las dos aguas,  
que se quieren juntar, pero visualmente  
es un corazón que quiere reunir las penas  
de un pasado a las venturas de un presente.

Es sólo un simulacro, las aguas dueñas  
de esta tierra no siguen un curso adverso,  
todas convergen en el Amazonas,  
el verdadero rey de los ríos del universo.

Para el viejo Amazonas, soberano  
que, en suelo brasileiro, tiene el Palacio;

**Para o Amazonas, que nasceu humano,  
Porque afinal é filho de um abraço!**

**Olha esta água, que é negra como tinta,  
Posta nas mãos é alva que faz gosto;  
Dá por visto o nanquim com que se pinta,  
Nos olhos, a paisagem de um desgosto.**

**Aquela outra parece amarelaça,  
Muito, no entanto é também limpa, engana;  
É direito a virtude quando passa  
Pela flexível porta da choupana.**

**Que profundeza extraordinária, imensa,  
Que profundeza, mais que desconforme!  
Este navio é uma estrela, suspensa  
Neste céu d'água brutalmente enorme.**

**Se estes dois rios fôssemos, Maria,  
Todas as vezes que nos encontramos,  
Que Amazonas de amor não sairia  
De mim, de ti, de nós que nos amamos!...**

**Quintino Cunha**

**Para el Amazonas, que nació humano,  
¡Porque es, después de todo, hijo de un abrazo!**

**Mira esta agua, negra como la tinta,  
puesta en tus manos es blanca y placentera;  
puedes ver la tinta china con la que pintas,  
en tus ojos, el paisaje del asco.**

**Ese otro parece amarillento,  
muy limpio, pero también es engañoso;  
La virtud es correcta cuando pasa  
por la puerta flexible de la cabaña.**

**¡Qué profundidad, inmensa  
Qué profundidad, más que diconforme!  
Este barco es una estrella, suspendida  
en este cielo de agua brutalmente grande.**

**Si fuésemos estos dos ríos, María  
todas las veces que nos encontrásemos,  
qué Amazonas de amor no saldría  
de mí, de ti, de nosotros que nos amamos...**

**Quintino Cunha**

## Elson Farias



O poema “Romance da noite-chuva”, de Elson Farias, é uma obra que mergulha na atmosfera amazônica, explorando o medo e o misticismo presentes nas noites de tempestade no interior da floresta. Através de uma linguagem rica em imagens sensoriais, o poeta retrata a interação entre o ambiente natural e as emoções humanas, especialmente o temor infantil diante dos fenômenos naturais. Descreve a tempestade que assola a floresta, com trovões, chuvas intensas e o som do rio em fúria. Apresenta um diálogo entre mãe e filho, onde o menino expressa seus medos e a mãe tenta acalmá-lo com explicações e conselhos. Depois, retorna à descrição da terra tremendo, encerrando o poema com a persistência da tempestade. O poema é uma representação poética da interação entre o ser humano e a natureza na região amazônica. Através de uma narrativa que mistura o real e o simbólico, Elson Farias captura a essência dos medos e das crenças que permeiam as noites chuvosas na floresta, oferecendo ao leitor uma imersão na cultura e na sensibilidade amazônicas. O poema integra o livro *Romanceiro*, publicado em 1985.

El poema “Romance de la noche-lluvia”, de Elson Farias, es una obra que se sumerge en la atmósfera amazónica, explorando el miedo y el misticismo presentes en las noches de tempestad en el interior de la selva. A través de un lenguaje rico en imágenes sensoriales, el poeta retrata la interacción entre el ambiente natural y las emociones humanas, especialmente el temor infantil ante los fenómenos naturales. La obra describe la tempestad que azota la selva, con truenos, lluvias intensas y el sonido del río enfurecido. Presenta un diálogo entre madre e hijo, donde el pequeño expresa sus miedos y la madre intenta calmarlo con explicaciones y consejos. Después, el poema regresa a la descripción de la tierra temblorosa, concluyendo con la persistencia de la tempestad. Este poema es una representación poética de la interacción entre el ser humano y la naturaleza en la región amazónica. A través de una narrativa que mezcla lo real y lo simbólico, Elson Farias captura la esencia de los miedos y las creencias que surgen en las noches lluviosas de la selva, ofreciendo al lector una inmersión en la cultura y la sensibilidad amazónicas. El poema forma parte del libro *Romanceiro*, publicado en 1985.

## Romance da noite-chuva

Tremia o trovão na terra.

Talhavam a face torva  
gota a gota os seringais,  
era o deus que era raivoso  
e vinha nos temporais.

Bramia o rumor do rio  
nas noites de escuro e chuvas,  
caía a faixa da terra,  
piavam surdo as corujas.

Um noturno canto pranto  
cortava o céu em dois meios,  
nosso deus vinha vestido  
de nós e os nossos receios.

\*

- Minha mãe, onde é que eu acho  
a lamparina da noite?  
— Meu filho, ela deve estar  
pendurada lá no alpendre.  
— Minha mãe, por que a coruja  
pia agora sem cessar?  
— Meu filho, certo que existe  
um defunto a amortajar.  
— Quero dormir, minha mãe,  
dentro das trevas desta hora,  
mas não posso me embrulhar,  
o meu lençol me apavora.  
— Meu filho, dorme, não chora,  
que o dia não custa a vir,  
reza as três ave-marias,  
muda a roupa e vai dormir.

\*

A terra tremia toda.

Elson Farias

## Romance de la noche-lluvia

Estalla el trueno en la tierra.

Tallaban el rostro hosco  
gota a gota los seringales,  
era el dios iracundo  
y llegaba en los temporales.

Bramaba el rumor del rio  
en las noches de oscuridad y lluvias,  
caía la faja de la tierra,  
ululaban sordo los buhos.

Un nocturno canto-llanto  
cortaba el cielo en dos mitades,  
nuestro dios venía vestido  
de nosotros y de nuestros recelos.

\*

- Madre mía, dónde puedo encontrar  
la lamparita de noche?  
— Hijo mío, ella debe estar  
guindada allá en el porche.  
— Madre mía, por qué el buho  
ulula ahora sin parar?  
— Hijo mío, seguramente existe  
un difunto que amortajar.  
— Quiero dormir, madre mía,  
dentro de las tinieblas de esta hora,  
pero no puedo arroparme,  
mi sábana me asusta.  
— Hijo mío, duerme, no llores,  
que el día no le gusta venir,  
reza las tres ave-marías,  
cambiáte la ropa y ve a dormir.

\*

Toda la tierra tiembla.

Elson Farias

# 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](mailto: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](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](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

**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. Profesor invitado del Postgrado en Letras de la Universidad Federal de Amazonas.

**Luis Malaver.** Poeta, narrador e investigador literario. Profesor de la Universidad de Oriente, en la Isla de Margarita.

**Gustavo Luis Carrera.** Narrador, ensayista y crítico en temas de literatura, tradiciones populares y educación. Doctor en Letras por la Universidad Central de Venezuela. Profesor titular de la Universidad Central de Venezuela, donde fue director-fundador del Instituto de Investigaciones Literarias. Rector de la Universidad Nacional Abierta. Director-fundador de la Fundación del Libro (Fundalibro) y creador del Sistema Nacional de Simposios de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua.

**Nelson Guzmán.** Poeta, ensayista y novelista venezolano. Doctor en Filosofía (Universidad de París 8) y doctor en Ciencias Sociales (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales). Profesor asociado del Doctorado en Ciencias Sociales y coordinador de la Unidad de Investigación sobre Hermenéutica y Filosofía del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Central de Venezuela (UCV).

**Gabriela Teresa Ortega.** Licenciada en Letras (Summa Cum Laude) egresada de la Universidad Central de Venezuela. Entre 2018 y 2019 fue pasante de investigación en el Departamento de Teoría y Crítica Literarias de la Escuela de Letras de la misma universidad, además de desempeñarse como promotora de lectura en la Fundación EON (Caracas). Profesora asistente de lengua española en Saint-Pourçain-sur-Sioule (Francia) y en la Escuela de Letras de la UCV, donde imparte cursos sobre mitología y literatura.

**Luis Gómez Sánchez.** Matemático y crítico literario. Profesor jubilado de la Universidad de Oriente.

**Jesús Alberto Guevara Febres.** Historiador y cronista. Premio Nacional de Historia en 2023. Cronista de la ciudad de Caicara, Venezuela.

**Fidel Flores.** Poeta, antropólogo, profesor universitario y editor.

**Nancy Cordero Gutiérrez.** Profesora de inglés como lengua extranjera. Diplomada en Traducción, Psicología Positiva y Escritura Creativa. Diplomada en Coaching Organizacional y Life Coach. Líder del Programa ULab del MIT. Profesora titular adscrita al Departamento de Inglés de la Universidad Metropolitana.

**Carlos Baptista.** Poeta e investigador literario. Doctor en Ciencias Humanas, con especialización en Semiótica de la Cultura. Profesor de la Universidad de Los Andes.

**Carlos Antônio Magalhães Guedelha.** Posdoctorado en Literatura por la Universidad de Brasilia (UNB); Doctorado en Lingüística por la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), con área de concentración en Teoría y Análisis Lingüístico. Doctorado realizado con beca parcial de la Fapeam; Maestría en Sociedad y Cultura en la Amazonía por la Universidad Federal del Amazonas (UFAM), con enfoque en estudios literarios en la Amazonía.

**Cacio José Ferreira.** Doctor en Literatura (Universidad de Brasilia). Profesor Adjunto de la Universidad de Brasilia (UnB). Líder del grupo de investigación Estudios de Haikai: Lirismo, Haicaístas y Campo Literario (Universidad Federal de Amazonas). Miembro de los grupos de investigación Estudios Asiáticos (UnB) y Estudios Otomanos: Archivo, Obra, Campo Literario (UnB).

**Allan Nywner.** Doctorando en Letras (UNICENTRO). Máster en Letras – Estudios Literarios (UFAM). Miembro de los grupos de investigación: Estudios de Haiku: Lirismo, Haikuistas y Campo Literario (UFAM), Estudios Japoneses (UFAM) y Estudios Literarios: Teoría, Crítica y Enseñanza (UNICENTRO).