

Leer en el caos

*Aspectos y problemas
de las literaturas de América Latina*

ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI



Fundación Editorial



elperroylarana

Leer en el caos

*Aspectos y problemas
de las literaturas de América Latina*

Fundación Editorial



elperroylarana

© Fundación Editorial El perro y la rana, 2017
1ª edición: Universidad Católica Andrés Bello, 2002
© Alberto Rodríguez Carucci

Fundación Editorial El perro y la rana
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas (1010), Venezuela
Teléfonos: (0212) 768.8300 / 768.8399

Correos electrónicos

atencionalescritorfepr@gmail.com
comunicacionesperroyrana@gmail.com

Páginas web

www.elperroylarana.gob.ve
www.mincultura.gob.ve

Redes sociales

Twitter: @perroyranalibro
Facebook: Fundación Editorial Escuela El perro y la rana

Imagen de portada

Francisco Hung
Círculo rojo
Técnica: Acrílico sobre tela
82 cm. x 102 cm.
1985
Colección privada: Enrique Hernández-D'Jesús

Diseño de portada y diagramación

Mónica Piscitelli

Edición

Pablo Ruggeri

Corrección

FEPR

Hecho el Depósito de Ley
Depósito legal: DC2017002435
ISBN: 978-980-14-3966-0

Leer en el caos

*Aspectos y problemas
de las literaturas de América Latina*

ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI

Con esta nueva edición de *Leer en el caos...* (2002) damos cuenta de una parte esencial del vasto itinerario ensayístico del profesor y crítico literario Alberto Rodríguez Carucci. En este recorrido por las literaturas norteamericanas, el autor agudiza su mirada hemisférica, problematizando aspectos que considera esenciales y poco estudiados por la crítica. En el complejo y necesario panorama de relaciones que establece entre literaturas, géneros y los discursos de poder emanados del canon, Rodríguez Carucci logra con rigurosidad ahondar en nuestras fuentes discursivas antes, durante y después de la llegada del europeo a estas latitudes. Ya sea desde el mito ancestral de Amalivaca transmitido de forma oral; escudriñando la *Carta del Tercer Viaje de Colón*; interrogando a una Manuelita Sáenz devenida en personaje de ficción; o al detallar la imagen del indígena peruano en los textos de Vallejo. Así, cuando establece una mirada alejada de causalismos, genera nuevas propuestas a las representaciones literarias tradicionales, y allí socava los cimientos de las figuras preestablecidas. Esta edición de la Fundación Editorial El perro y la rana, al igual que la próxima publicación de *Sueños originarios* (2001), segundo libro del autor, se presentarán en la próxima Feria Internacional del Libro de Venezuela 2017 (Filven), en donde el profesor Rodríguez Carucci será homenajeado por su contribución

a los estudios literarios, promoviendo perfiles diversos para las literaturas de Nuestra América.

El criterio de organización de este volumen corresponde a una perspectiva histórica, pero no fluye a través de una visión causalista, sino problematizadora de núcleos y aspectos de interés que han sido poco estudiados.

Cada conjunto de ensayos corresponde a una temática y a un período específico y se articula con muestras representativas y alternativas entre las variables literarias del momento correspondiente. En este sentido, el trabajo aspira a cumplir una doble función, crítica y polémica, que intenta presentar –mediante casos particulares o generales– la heterogeneidad de las literaturas de nuestra América y algunas de las exigencias que anteponen frente al lector entusiasta que acude a los textos literarios tomando una opción que le pueda permitir, además de la satisfacción que procura en sus lecturas, un acercamiento reflexivo con respecto al rol que desempeñan los textos en distintos ámbitos de la cultura. Durante muchos años la producción literaria latinoamericana ha sido ofrecida como un conjunto coherente y homogéneo, distribuido ordenadamente sobre ejes de tiempo y espacio que simulan los límites de la palabra y de la imaginación en países, regiones y períodos sobre los cuales rige un canon que parece resquebrajarse al ser confrontado con otro corpus, no considerado previamente, o mediante otros modos de lectura y asociación que cuestionan y desestabilizan la

aparente unidad del ordenamiento literario al revelarlo arbitrario o limitado en sus principios de articulación y búsqueda de coherencia. Esa situación invierte las proporciones, que revelan exclusiones voluntarias e involuntarias y nos plantean múltiples inquietudes, suspicacias y necesidades de respuestas que terminan por hacernos pensar que el orden -histórico y valorativo- académicamente pulcro y acabado de la literatura latinoamericana es más bien un lecho de Procusto que -a la fuerza- oculta el caos de una riqueza textual que apenas se ha empezado a explorar en sus alcances menos convencionales, que demandan nuevos modos de acercamiento e integración cultural en los momentos actuales.

Los trabajos aquí reunidos intentan recorrer algunos de esos rincones oscuros del ordenamiento literario latinoamericano, o los ámbitos que -en nuestro modo de ver- parecen más inquietantes dentro del caos que ellos traslucen. Elaborados en algunos casos como ponencias, o como artículos para publicaciones periódicas, tienen obviamente un propósito divulgativo y problematizador orientado hacia la discusión, pero sin abandonar la costumbre académica de acompañarlos en todos los casos de notas y sugerencias bibliográficas que pretenden potenciar la utilidad de cada texto, aunque cada uno de ellos -en los límites de su condensación- no es otra cosa que un esfuerzo por estimular nuevas lecturas en función de encontrar al menos las claves fundamentales del caos de voces, signos, gestos y presencias que subyacen en el reverso de nuestra producción discursiva.

Voces
y ecos indígenas

Amalivacá: transtextualidad y sobrevivencia de un mito aborígen*

La cultura venezolana, en una gran medida, fue moldeada históricamente a partir del diseño básico trazado por los agentes dominantes españoles desde los inicios de la Conquista y a través de todo el proceso colonial, dejando evidentes determinaciones sobre la evolución nacional, en la cual se han integrado después otros elementos que han hecho mucho más complejos los efectos de la transculturación que ha vivido nuestro país.

Por eso no es de extrañar que a menudo sean excluidos, en la imagen usualmente proyectada por Venezuela, los componentes de procedencia africana o aborígen, a pesar de sus diversas e innegables contribuciones en la configuración de los rasgos culturales que de distintas maneras nos definen.

Así la cultura venezolana es presentada casi siempre como la de un país de exclusiva y definitiva filiación hispánica, a la vez que se le resta importancia, cuando no se la niega, a la presencia de los aportes indígenas, cuya

* “Amalivacá: transtextualidad y sobrevivencia de un mito aborígen”. *Boletín Universitario de Letras*, Caracas, (3): 175-180, 1996.

significación es reducida frecuentemente a un simple inventario arqueológico y/o folklórico, disminuyéndola de ese modo mucho más que a otros sectores marginados.

14 Quizás se podría argumentar que la casi total omisión de los componentes aborígenes se debe a su escaso dos por ciento en la demografía nacional, a su limitado papel en el crecimiento de la economía, o a lo que pudiera verse como una discreta actuación en el proceso histórico. Sin embargo, no carecen de importancia para la realidad cultural venezolana los aportes indígenas en la agricultura, la gastronomía, artes y artesanía, medicina natural –en cuanto se refiere a los aspectos materiales– o en festividades y tradiciones rituales, prestamos lexicales y toponimia, en contribuciones al imaginario nacional que se expresan en la oralidad e inclusive en la literatura elaborada en relaciones con aquella. Aportes que han sido más o menos reconocidos y demostrados, como la relevancia y la significación del rol aborígen en los procesos de nuestra historia.¹

1 Sobre todos estos aspectos véase: Miguel Acosta Saignes. “Elementos indígenas y africanos en la formación de la cultura venezolana”, *Historia de la cultura en Venezuela*, Caracas: UCV, 1955, pp. 9-40; Angelina Pollak-Eltz. *Aportes indígenas a la cultura del pueblo venezolano*, Caracas: UCAB, 1978, 176 pp.; Rafael A. Strauss K. *El tiempo prehispánico de Venezuela*, Caracas: Fundación Mendoza, 1992, pp. 230-240; Luis Beltrán Acosta. *La verdadera resistencia indígena contra la Corona española*, Caracas: FCU/Edics. Los Heraldos Negros, 1993; Luis Alfaro Salazar y Antonio J. Vargas. *Prehistoria de Venezuela*, Caracas: Trópikos, 1992; Emigdio Cañizales Guédez. *El indio en la Guerra de Independencia*, Caracas: Dirección de Cultura UCV/APUCV, 1993; Lelia Delgado R. *Seis ensayos sobre estética*

Por lo pronto, nos interesa observar algunos elementos de profunda raíz aborígen que han fecundado la imaginación venezolana y caribeña pasando a las más diversas formas de la escritura literaria o a otros modos de representación simbólica, como por ejemplo el mito de Amalivacá o Amalivaca que, además de sus recurrencias a lo largo de todo el proceso cultural venezolano, sobrevive también en distintas variables de la oralidad indígena actual y en diversas reelaboraciones y versiones literarias, rebasando límites genéricos y tendencias estéticas, revelando ecos y voces alternativas que algunas veces han roto el cerco y el silencio que las habían condenado a la marginalidad o al olvido.

El principal recurso empleado para la sobrevivencia del mito de Amalivaca ha sido la activación de distintas operaciones transtextuales que han modificado el relato y reorientado sus funciones semánticas, lo que ha significado a la vez versiones y transvaloraciones del mito, que merecen nuestra atención.

1. El mito de Amalivaca es uno de los relatos aborígenes venezolanos más conocidos, sin embargo no cuenta con estudios pertinentes que den fe de su importancia específica en la producción literaria y en la oralidad indígena nacional. En la historia de la literatura, Mariano Picón Salas lo incluye entre los que considera escasos legados indígenas y modifica el nombre al personaje llamándolo *Amavalica*². Por otra parte, Vladimir Acosta, en su valioso

prehispanica en Venezuela, Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1989.

2 Entiéndase que no se trata de una errata, pues así aparece en distintas ediciones de *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas: Edit. Cecilio Acosta, 1940. (Véase también

estudio *El continente prodigioso*, también dedica un condensado párrafo de reconocimiento al mito de Amalivaca, terminando de este modo:

- 16 Lamentablemente no hay pruebas de que este mito haya sido recogido y conocido en esos siglos tempranos de la Conquista, aunque no es descartable que algunos conquistadores y misioneros hayan tenido indicios de su existencia.³

Prácticamente todos los autores que se han referido al mito de Amalivaca lo remiten a sus orígenes prehispánicos, aunque el relato no haya sido conservado en la lengua aborigen sino en la versión (1782) de su primer divulgador, el jesuita Felipe Salvador Gilij⁴. Si aquel es el origen del

la edición de Monte Ávila, 1984, p. 17). Igualmente Picón Salas escribe "Amavalica" en otros trabajos. Ver: "Tiempo de Humboldt", (mar.-abr., 1946), R.N.C., Caracas (55), pp. 9-15. Véase la aclaración que hace Cristian Álvarez en la nota 2 a ese mismo artículo en: Mariano Picón Salas. *De la Conquista a la Independencia y otros estudios*, Caracas: Monte Ávila, 1987, pp.287-288.

- 3 Vladimir Acosta. *El continente prodigioso: Mitos e imaginario medieval en la Conquista americana*, Caracas: UCV/Edics. de la Biblioteca, 1992, p. 311. No parece una mera referencia a "los siglos tempranos de la Conquista" pues cita la versión del mito publicada en 1981 por Italo Tedesco, pero no la recogida por el padre Gilij en 1782, que no aparece registrada en la bibliografía a pesar de estar editado su *Ensayo de historia americana* en varias ocasiones: en Roma (1780-1784), en Bogotá (1965) y en Caracas (1987).
- 4 Felipe Salvador Gilij. *Ensayo de historia americana* (3 tomos), Caracas: Academia Nacional de la Historia (Fuentes para la Historia colonial de Venezuela, 71-72-73), 1965.

mito, Amalivaca ha sido entonces el único elemento mitológico prehispanico recurrente a través de todo nuestro proceso cultural y literario, teniendo a la vez nexos dialógicos con otros mitos que han constituido variables del diluvio universal.

17

El relato de Amalivaca es un motivo recurrente porque ha sido transtextualizado en distintas ocasiones y períodos de nuestra evolución literaria, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, recuperando un mito de origen de los tamanacos, antiguos caribes de las riberas del Orinoco, para los cuales Amalivaca fue el héroe salvador de la humanidad después del diluvio y el intermediario entre los hombres y la divinidad.

Según la versión de Gilij, recogida en su *Ensayo de historia americana*, Amalivacá –como él le llama– es “un ser del que dependen las cosas inferiores” y su nombre se refiere al “Gran Padre”, Ser Supremo o Creador, aunque está cargado –dice el fraile– “como es natural entre gentes bárbaras y rudas, de fábulas ridiculísimas...”. A lo cual agrega: “Dejando por eso atrás la voz india, los misioneros del Orinoco usaban siempre el vocablo español Dios”. Gilij describe a Amalivaca como padre de una hija y hermano de Vochí, con el cual aquel “fabricó la tierra y formó el río Orinoco”, viviendo por mucho tiempo entre los tamanacos “en el sitio llamado Maita”, su casa “que no es más que una roca abrupta, en cuya cima hay peñascos dispuestos a modo de gruta”, en un lugar que conoció Gilij, cercano al “tambor de Amalivacá”. Este tomó finalmente una canoa y se fue al otro lado del mar, de donde habría venido. Al partir anunció a los tamanacos “mudaréis solo la piel, pero por la aparente incredulidad de una vieja los destinó a ser mortales”.

El mito era ya conocido, con variantes, por toda la región en la cual –sin embargo– Gilij no logró conseguir más detalles sobre el significado del nombre ni más datos sobre la religión tamanaca. Amalivaca, según la descripción del cronista, es una divinidad orinoquense y caribe, cuyo relato llega incluso a interpretar ideológicamente como un esbozo de la Trinidad cristiana (Padre, Hijo, Espíritu Santo/Amalivacá, su hija, Vochí). Finaliza el fraile con este comentario un tanto diferente de sus descripciones anteriores:

De Amalivacá los tamanacos hablan como de un hombre que estuvo con ellos en Maita, dicen que anda vestido, que era blanco, y cosas semejantes, no convenientes a quien los creó, sino a quien los llevó el primero a aquellos lugares. Por lo contrario, la formación del mundo, la de ellos mismos, y del Orinoco, etc., son proezas de divinidad.⁵

La versión del jesuita italiano traduce sin dudas una reducción del mito originario al seleccionar los detalles de la narración que a su juicio debían ser presentados, basándose únicamente en su perspectiva religiosa. Toda vez que se trata de la religión cristiana con su ética y toda su axiología, la valoración –en la versión de Gilij– contiene una visión eurocentrista, aunque hasta cierto punto pudiera considerársela al menos abierta ante la oralidad tamanaca. Así esta pasa de ser una verdad en la práctica cultural colectiva al cedazo de la censura religiosa, donde

5 Felipe Salvador Gilij, *Ensayo...*, op. cit., t. III, p. 47.

es re-elaborada linealmente (reorganizada) mediante una grafemización que la fija a la vez que la traduce a otro código valorativo y la delimita según otra lógica temporal al ceñirla tanto a la escritura como a la lectura individual.

Sobre esa especie de proceso han escrito Iuri Lotman y Zara Mints:

De manera muy aproximativa se puede decir que en la época anterior a la escritura dominaba la conciencia mitológica (y en general la cíclica continua), mientras que en el período de las culturas con escritura ella se vio casi aplastada en el curso del impetuoso desarrollo del pensamiento lógico-verbal discreto.⁶

La tensión entre las dos formas de expresión, oralidad/escritura, en este caso mitología/literatura, obligó a Gilij a conservar solo su versión comentada e interpretada, y no una transcripción del mito en la lengua de los tamanacos, ni su respectiva traducción. El interés básicamente religioso de Gilij estaba orientado a demostrar que la noción del creador era una idea universal, legitimadora de la existencia de Dios y, en razón de ello, el relato de Amalivacá no constituía sino otra variante de una misma verdad, pues para el fraile, en última instancia, “en admitir un creador del universo convienen todos”. Se perdían así los matices, las diferencias, las funciones del mito original cuyos rasgos de alteridad quedarían subsumidos en los moldes lingüísticos, narrativos e ideológicos de la

6 Iuri Lotman y Zara Mints. “Literatura y mitología”, *Criterios* (La Habana) (30): 30-50, jul.-dic., 1991. p. 37.

expresión religiosa cristiana, que además de traducirlos a su modo los transformaba en elementos de algún discurso solamente apreciado por sus virtudes enunciativas, imposibles de conservar según Gilij, quien, al referirse a las lenguas indígenas del Orinoco escribiría:

Yo en lengua de los maipures y de los tamanacos tuve relatos hermosísimos transcritos por mí, es decir, aquellos mismos que con las mismas palabras oyeron ellos a sus ancianos. En estos relatos se descubre una gracia particularísima *en hablar*, la cual podré yo imitar de alguna manera, pero nunca de aquella con que los oí en boca de los indios.⁷

Lamentablemente, cuando Gilij transcribió algún texto en maipure o en tamanaco escogió solo entre aquellos que eran más representativos de la tradición cristiana transmitida ya a los indígenas.

2. Después de la versión del mito de Amalivaca ofrecida por el fraile italiano, fue Alejandro de Humboldt en el siglo XIX, quien primero se detuvo a considerar el relato: “El nombre de Amalivaca está difundido sobre un espacio de más de 5.000 leguas cuadradas: le atribuyen el sentido de *padre de los hombres* (nuestro antepasado) hasta entre los pueblos Caribes”.⁸

Apoyándose en su idea de los ciclos de destrucción y regeneración del mundo entre las tradiciones indígenas de América, Humboldt interpretó a Amalivacá como un

7 Felipe Salvador Gilij, *Ensayo...*, op. cit, t. III, p. 176.

8 A. de Humboldt. *Por tierras de Venezuela*, Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1983. p. 3.

salvador del mundo ayudado por el poder mágico de “los frutos de la palma moriche” y como una “divinidad nacional” cuya veneración se había extendido a través de vastos territorios donde se le admiraba como “un personaje de los tiempos heroicos y de procedencia extranjera que había grabado rasgos simbólicos sobre las rocas”, definiéndolo como “el personaje mitológico de la América bárbara”.

La lectura de Humboldt estaba orientada por su óptica de científico naturalista y en virtud de ello apreció un Amalivaca que “prescribe leyes a la naturaleza y obliga a los pueblos a renunciar a sus emigraciones”, es decir, lo describe como el fundador de los primeros núcleos de población sedentaria del Orinoco y la valoración que ofrece es elaborada mediante un proceso comparativo que pone al héroe tamanaco en la estatura de otros civilizadores míticos de la América prehispánica como Manco Capac, Bochica y Quetzalcóatl, quienes –para Humboldt– “organizaron la sociedad civil, arreglaron el orden de los sacrificios y fundaron las congregaciones religiosas”.⁹

3. A finales del siglo XIX Amalivaca reapareció en textos de Aristides Rojas, quien se ocuparía del mito para explicar “La leyenda del moriche” o para tratar de aclarar la procedencia de los jeroglíficos venezolanos¹⁰. Apoyándose quizás en Gilij, y en Humboldt, Rojas se detuvo en el motivo de la palma para elogiar el relato sobre el héroe salvador y convertirlo mediante sus impresiones valorativas

9 *Ibid.*

10 Aristides Rojas. *Leyendas históricas de Venezuela*, t. I, Lima: Primer Festival del Libro Venezolano, 1958. p. 27. (Véase también “Los jeroglíficos venezolanos”, *Estudios indígenas*, 2.^a ed., Caracas: Edit. Cecilio Acosta, 1944).

en una genuina creación literaria aborígen: “Ningún pueblo de la tierra –dice– presenta a la imaginación del poeta leyenda tan bella: es la expresión sencilla y pintoresca de un pueblo inculto...”¹¹

22 Aunque Rojas reconoce valores importantes en el mito, desconcierta con el uso simple de la referencia positivista a Amalivaca aludido como mero pretexto de tradicionalista para explicar la palma, así como sorprenden las *adiciones* que le impone a los hechos protagonizados por el personaje: el diluvio previo, *dos* hijas (y no una), una esposa; elementos que no aparecen ni en Gilij ni en Humboldt. Evidentemente Rojas optó por el oficio de escritor y cedió ante el peso del indianismo romántico y compasivo que cerraba su ciclo en las postrimerías del siglo pasado. No obstante, Rojas distanció más a Amalivaca del mito originario, desplazándolo con mayor fuerza hacia otros tratamientos literarios, más ligados a los requerimientos artísticos nacionales que al deseo de explorar en las peculiaridades del mito.

4. Por último, José Martí, después de su visita a Venezuela, recuperó también la figura de Amalivaca para presentarlo en su dimensión mítica, tomándolo como el héroe fundador y guía de una nueva humanidad digna y justa. Así escribió en su artículo “Maestros ambulantes”:

¡Urge abrir escuelas normales de maestros prácticos, para regarlos luego por valles, montes y rincones, como cuentan los indios del Amazonas que, para crear a los

11 *Ibid*, p. 27.

hombres y las mujeres, regó por toda la tierra las semillas de la palma moriche el Padre Amalivaca!¹²

Amalivaca aparece como un agente transformador orientado hacia un cambio social, como en otro texto de Martí, el ensayo *Nuestra América*, (1891) donde, tras hacer una minuciosa crítica al desgastado orden republicano del momento, ya en vías de recolonización, el escritor volvería al héroe tamanaco mediante una épica alusión final: "...del Bravo al Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el *Gran Semí*, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva".¹³

Desplazado de la referencia mítica hacia el símbolo de una unidad germinal, fundadora, Amalivaca –el *Gran Semí*– es integrado en un discurso político que enfrenta y cuestiona el sometimiento de la América Latina, al mismo tiempo que es convertido en una postulación utópica... *Semí* es el nombre que se da en el Caribe a un espíritu ancestral propiciador y positivo, como la figura de Amalivaca para Martí, quien lo presenta recontextualizado a escala continental, proyectado hacia las Antillas y hacia toda nuestra América; es un paradigma ideal de unión, justicia, renovación, proezas descomunales, propias de un héroe mítico fundador, como el reclamado por el poeta cubano

23

12 Martí. *Obras completas*, t. 8, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1969. pp. 288-292.

13 José Martí. *Nuestra América* (Edición crítica), La Habana: CEM-Casa de Las Américas, 1991. Véase también: Cintio Vitier. "Una fuente venezolana de José Martí", *Temas martianos II*, La Habana: CEM-Edit. Letras Cubanas, 1982. pp. 105-142.

en ese conocido ensayo cuya discursividad predominantemente entraña un sentido político de integración cultural, etnoantropológica, liberadora, cercana al indigenismo social naciente con el cual simpatizó el Apóstol cubano desde su estadía (1875) en México y Guatemala.

Otros autores continuarían después el proceso de asimilación de la figura mítica de Amalivaca transformando ideológicamente sus significados: Lisandro Alvarado, Enrique Bernardo Núñez, César Rengifo, Alejo Carpentier, Alí Lamedá, Oscar Guaramato, Aquiles Nazoa, J. A. Armas Chitty, Velia Bosh...

Imagen y posibilidad, el discurso literario, cada vez más distante de las remotas funciones dramático-rituales del mito de la antigüedad, busca en el vacío, y si acaso con alguna nostalgia, aquel origen perdido donde mira –como diría Picón Salas– al “gran mito luminoso y pacificador con que siempre sueña Venezuela”.¹⁴

14 Mariano Picón Salas. “Margen de Alí Lamedá”, *El corazón de Venezuela*, 2.a ed., Caracas: Edics. del Congreso de la República, 1978, p. 10.

La llama oculta: erotismo y discurso poético en la América antigua*

25

*...el sexo es la raíz, el erotismo es el tallo y el amor la flor.
¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles.
Este es uno de sus enigmas.*

OCTAVIO PAZ
La Llama Doble

El órgano sexual más eficiente, dicen los especialistas, es la mente. Luego el cuerpo traduce sus mandatos en comportamientos, en formas de expresión, en signos y en lenguajes. Por eso Proust escribió alguna vez que “el amor es un placer de la imaginación”.

Para Octavio Paz, quien ha escrito mucho sobre el asunto,

el amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección: el erotismo, aceptación. Sin erotismo –sin forma visible que entra por los sentidos– no hay amor pero el amor traspasa

* “La llama oculta: erotismo y discurso poético en la América antigua”. Inédito, se publica aquí por primera vez. [La nota se refiere a la edición del texto del año 2002. (N. del E.)]

al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera.¹

26 Pero el erotismo se diferencia del mero impulso sexual, pues aquel -como lo ha explicado Bataille- significa “la búsqueda consciente del fin, que es la voluptuosidad”², y esta es a su vez “el resultado previsto del juego erótico”.

La idea de *erotismo*, que viene del griego ‘ερος (Eros), *amor*, se asocia en sus connotaciones míticas con Eros, el dios del amor y del deseo sexual placentero.

Así la famosa Safo de Lesbos manifestaba ese furor en versos como estos:

Fuego sutil dentro de mi cuerpo todo
presto discurre: los inciertos ojos
vagan sin rumbo, los oídos hacen
ronco zumbido.
Cúbrome toda de sudor helado:
pálida quedo cual marchita hierba
y ya sin fuerzas, sin aliento, inerte
parezco muerta.

El *erotismo* se expresa, entonces, no solo en la sexualidad corporal, sino también en sus diversas representaciones simbólicas o meramente figurativas, mediante las más variadas formas del arte.

1 Octavio Paz. “Eros y Psiquis”, *La llama doble*, Barcelona: Seix Barral, 1993, p. 33.

2 Georges Bataille. *Las lágrimas de Eros*, Córdoba (Argentina): Signos, 1968, p. 25.

Existe un vértice invisible donde confluyen *erotismo* y *poesía*. Octavio Paz señala por eso que “el primero es una metáfora de la sexualidad, la segunda una erotización del lenguaje”³, de allí su inferencia sobre la intimidad que existe entre amor y poesía.

De la noción de erotismo y de sus diversas tematizaciones verbales o textuales surgió la *erótica*, un tipo de poesía que construye o produce la corporeidad de sus resultados artísticos a partir del tratamiento y modelación de los distintos códigos del amor ideal y/o sexual. Según dice Alexandrian:

Esta literatura presenta el erotismo no como es en verdad sino tal como se desarrollaría si los deseos franquearan totalmente las conveniencias e inhibiciones (...) No es por ello menos interesante y auténtica, puesto que una parte de la sexualidad humana tiende a saciarse en lo imaginario.⁴

Pero la sexualidad tiene, en las diversas zonas antropológicas del planeta, diferentes acepciones y valoraciones culturales, aunque las funciones biológicas o corporales aludidas sean las mismas en todas partes. Sin embargo, esa motricidad y funciones son también lenguaje del cuerpo, y como tal, son susceptibles de lecturas e interpretaciones. Al respecto ha dicho René Etiemble:

3 Octavio Paz. “Prehistoria del amor”, *La llama...*, op. cit., p. 43.

4 Sarane Alexandrian. *Historia de la literatura erótica*, Barcelona (España): Planeta, 1990, p. 385.

La predominancia aquí o allá de tal o cual práctica no debe engañarnos: el hombre es en todas partes igual ante su cuerpo. Cuando su religión no lo constriñe demasiado, siempre inventa los mismos placeres ingeniosos. Pero los cánones estéticos, unidos a las intenciones, dan una feliz combinación.⁵

Al parecer eso ha sucedido desde la más remota antigüedad, según lo revelan distintas representaciones artísticas inmemoriales de la India, China, Grecia, Roma, Alejandría, o las civilizaciones y culturas de la América prehispánica.

Alexandrian, el historiador de la literatura erótica ya citado, apunta, sin embargo, que “es en Europa donde el erotismo se convirtió en un género literario y donde las obras orientales que tenían en sus países un sentido religioso, como los *Kama-Sutra*, adquirieron un sentido profano”.⁶

Así como el erotismo cobró fuerza a medida que las prácticas amatorias se distanciaban de la religión en las grandes ciudades, las ideas, costumbres y actividades de la gente variaban. Las mujeres, por ejemplo, conquistaron la oportunidad de ganar mayores espacios de libertad laboral, económica y social, cuando de “objetos eróticos” pasaron a convertirse en sujetos eróticos, como ha señalado Paz.

5 René Etiemble. “El erotismo en el arte y la literatura”, *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid: Taurus, 1977, p. 59.

6 *Ibid.*, p. 8.

La poética de la literatura erótica es, entonces, una elaboración fundamentalmente europea, al menos desde el siglo xvii, cuando se erigió como tal, tras la recuperación consciente de su memoria erótica ancestral, cuyos antecedentes griegos, latinos y medievales fueron revisados y re-elaborados.

No obstante, para los escritores, el erotismo siempre tendrá diversos significados. En el siglo xvii francés, Richelet lo entendía como “aquello que lleva al amor”, aunque en sus tiempos la literatura erótica era concebida como literatura ligera, licenciosa y obscena para los lectores, aun cuando para otros autores “erótico” fuese simplemente todo “lo que se relaciona o pertenece al amor”, como escribía Littré sin suspicacias.

En el siglo xix, Proust continuaría esa visión, menos prejuiciosa, al considerar el amor como “un placer de la imaginación”. Posteriormente, ya en tiempos de las vanguardias, a inicios del siglo xx, Louis Aragon describiría el erotismo como “la *transgresión* de las prohibiciones sexuales de una sociedad dada”.

Contemporáneamente Boris Vian concibe como literatura erótica “toda obra de arte que produzca en el lector el deseo de amar físicamente, sea directamente o por representación interpuesta”.

Sea como fuere, todo depende más bien de los modos de leer la literatura erótica, pues al parecer ella puede tener –como toda literatura– múltiples funciones y se ofrece con su semántica virtual ante los ojos de uno y otro lector (común, antropólogo, psicólogo, crítico literario, etc.).

1. En la tradición y evolución cultural hispanoamericana hay una situación distinta si se compara con la tradición

europaea. España apenas tuvo una literatura erótica, pues –al decir de Alexandrian– “no se atrevió con la censura de la Inquisición (y) se especializó en literatura sentimental y caballeresca”. De todas formas algunas muestras dejó, proyectando sus resonancias luminosas sobre las literaturas de nuestra América, especialmente a través de poetas como Góngora, Quevedo, Lorca, Salinas...

En nuestro continente existen muchos y valiosos textos de literatura erótica, especialmente en la poesía, de la cual se han hecho diversas antologías con el erotismo como tema.

Los que han quedado excluidos son los textos de los aborígenes antiguos, por negación consciente o por simple desconocimiento, quizás porque se los relacionó solo con una visión épica, puramente ritual, mítica y religiosa, o por mera discriminación cultural.

Lo cierto es que una lectura atenta de los textos prehispanicos conservados revela muchas sorpresas.

1.1. En el *Popol Vuh* de los maya quichés de Guatemala una doncella, Ixquic, se acerca al árbol prohibido donde la cabeza de Hun-Hunahpú aparece confundida entre los frutos que tienen formas de calavera, en el reino subterráneo de Xibalbá.

La cabeza –símbolo humano y masculino– le habla desde el árbol y refiriéndose a los frutos le pregunta: “¿Los deseas?”. Ixquic asiente: “Sí, los deseo”. Los frutos se convierten así en pretexto de comunicación y en instrumentos de seducción. La calavera dispara entonces un chisguete de saliva que cae en la palma de la mano de la doncella y Hun-Hunahpú le explica: “En mi saliva y mi baba te he

dado mi descendencia”, aludiendo a una cópula mágica autorizada por el deseo confesado por Ixquic.

El padre de la doncella y los habitantes de Xibalbá interpretan el hecho como deshonor familiar y le imponen la muerte como castigo. La transgresión de Ixquic queda asociada con el sacrificio que debe sufrir, pero es liberada por sus verdugos, logrando posteriormente la maternidad. Aparte de este último detalle, los motivos literarios del árbol prohibido, las palabras de Hun-Hunahpú como seducción y la confirmación del deseo de la doncella, más los símbolos de la saliva y la palma de la mano que la recibe, configuran poéticamente una consumación erótica de fina elaboración artística.

1.2. En la pieza coreográfico-teatral maya conocida como *Rabinal Achí*, o *Quiché Vinak*, el varón del Quiché cae prisionero para ser sacrificado y tiene derecho a pedir un último *deseo* antes de morir. Pide entonces una doncella al jefe Cinco-Lluvia:

Concédeme a la Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos, la Piedra Preciosa traída de Tzam-Gam-Carchag, cuyos labios están aún por estrenar, cuya cara no ha sido tocada, para que estrene su boca, estrene su cara.

Que baile con ella, que yo la muestre (...) en los cuatro rincones, en los cuatro lados, como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, bajo el cielo, sobre la tierra.

Pronto recibe la doncella en medio de un ceremonial de entrega, como premio de los enemigos a su valor:

32

El varón de los Queché saluda a la doncella, que se mantiene alejada de él mientras baila, vuelto siempre el rostro hacia aquel, quien la sigue en igual forma, ondulando ante ella, lo mismo que un manto (...).

La virginidad de la dama, su pureza y la concesión de ella al guerrero sentenciado que la ha pedido como último deseo para “estrenar su boca y su cara”, convierten la escena en un ritual erótico donde la dama es premio y consuelo al condenado ante la proximidad de su ejecución. Por su parte, el Varón de Quiché baila, simula en sus gestos una cópula correspondido por la dama que lo sigue atentamente, en un gesto de entrega ritual.

Otra vez erotismo e inmolación aparecen asociados en una situación que aproxima una muerte, un sacrificio, que eleva las virtudes éticas del héroe y sofoca sus pasiones, al mismo tiempo que lo consagra por su valor y su grandeza.

1.3. Algo diferente es el poema maya “*Kay nikté*” (“Canto de la flor” o “Canto del amor carnal”), un poema yucateco antiguo que se acompaña con una danza ritual e invocaciones mágicas de siete mujeres durante nueve noches en un *chaltun* (cenote) sagrado. Una de las mujeres es una amante que quiere recuperar el amor de su compañero aumentando con su invocación el poder de producir deseo en su pareja. En el poema, una mujer desnuda y húmeda en el centro de un pozo se revela iluminada por la luna (Ixchel, metáfora maya de la sexualidad femenina), mientras el contorno de agua, bosque y flores, se anima con el

movimiento sexual de las cinco bailarinas (pétalos de flor y tejedoras) y es conjurado por la anciana que consagra el ritual. Entre los mayas toda esta evolución se acompaña de danza, música y cantares.

La oposición erotismo/muerte en los dos primeros textos parece darle la razón a Bataille cuando afirma que “el erotismo está ligado para todo el mundo al nacimiento, a la reproducción que reconstruye sin fin sobre los estragos de la muerte”. El erotismo es desborde de la vida, situación límite en la voluptuosidad del clímax. Por eso el mismo Bataille dice: “Es a causa de que somos humanos y de que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte, que conocemos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo”.

2. Un poema erótico náhuatl

Aunque no se podría afirmar que sea abundante, entre los nahuas existió una literatura erótica importante como testimonio de ese género y como muestra de la diversidad de cantos en aquella civilización.

Son conocidos unos cuantos textos, entre los cuales destacan los de Tlaltecatzin de Cuauhchinanco y los de Aquiauhtzin de Ayapanco, rescatados por Miguel León Portilla a partir de la *Colección de cantares mexicanos* (Biblioteca Nacional Mexicana) y de los *Romances de la Nueva España*.

2.1. El texto conservado de Tlaltecatzin está dedicado a las mujeres *ahuianime*, “alegradoras”, prostitutas del México prehispánico, mencionadas por los informantes de Sahagún en el *Códice Matritense*.

La alegradora
con su cuerpo da placer,
vende su cuerpo.
Se yergue, hace meneos,
dizque sabe ataviarse,
por todas partes seduce...
Como las flores se yergue...
No se está quieta,
no conoce el reposo.
Su corazón está siempre de huida,
palpitante su corazón.
Con la mano hace señas,
con los ojos llama.
Vuelve el ojo arqueando,
se ríe, ándase riendo,
muestra sus gracias.

Un canto de flores –xochicuicatl– donde la alegría y la sensualidad se conjugan para traducirse en signos de la seducción que convoca ardores de intimidad. La mujer es representada por su *cuerpo* y sus movimientos cimbreantes: su elegancia, su vestuario, sus gestos y guiños insinuantes –sus miradas, su risa– la revelación de sus encantos, en una atractiva danza de acciones deleitosas y seductoras que contrastan con el candor de su corazón palpitante, como toda ella, pero huidizo y transitorio en su inquietud liviana para amar.

El texto de Tlaltecatzin manifiesta una declaración de deseo de una de estas *ahuiani* o doncella del placer:

Yo tengo anhelo,
lo saborea mi corazón,

se embriaga mi corazón,
en verdad mi corazón lo sabe:
¡Ave roja de cuello de hule!,
fresca y ardorosa,
luces tu guirnalda de flores,
¡Oh madre!

Dulce, sabrosa mujer,
preciosa flor de maíz tostado,
solo te prestas,
serás abandonada,
tendrás que irte,
quedarás descarnada.⁷

Cuerpo deseoso y anhelante de placer y ansioso por la embriaguez del amor, esboza desde un sujeto lírico confesional, en primera persona, la conciencia de su íntima fantasía, contrastando el sentir de su deseo con el saber consciente de su transitoriedad amorosa, que anuncia su abandono previsible.

El enunciado del deseo convoca una erótica imagen fálica, incitante y perturbadora, que luego se transforma en la introspección reflexiva sobre el futuro inmediato de sí misma, observándose desde la distancia de una tercera persona que enuncia el lamento tierno de la brevedad y la ocasionalidad amatoria, anunciadora de su soledad, única sanción que reconoce la evanescente condición de

7 Miguel León-Portilla. *Trece poetas del mundo azteca*, México: UNAM-I.I.H., 1967, pp. 32-37. Ver también pp. 27-31.

su amor prestado, que a pesar de todo se muestra en sus palabras como dulce, grato, ardiente y placentero.

La descripción de la mujer incitadora, seductora, que maneja el lenguaje del cuerpo para atraer, para producir deseo y placer, configura una imagen de la sexualidad femenina particularmente atrevida, mientras que el otro poema –enunciado por la mujer en primera persona– constituye una declaración explícita de su erotismo, desde una conciencia plena de su deseo, donde la inicial alusión fálica revela –metafóricamente– una desenfadada disposición a la sexualidad, luego sancionada por otra voz con la moraleja agorera del extrañamiento.

2.2. El poema más importante entre estos textos nahuas se debe a un autor del siglo xv, Aquiauhtzin de Ayapanco, quien además de producir poesía erótica, teorizó sobre cuestiones de poética en el congreso de poetas convocado en 1490 por Tecayehuatzin, en Huexotzinco.

El “Canto de las mujeres de Chalco” se encuentra recogido en cuatro folios, al final de la *Colección de Cantares Mejicanos* y, al parecer, data del año 13-Caña (1479), según la cronología azteca y las referencias aportadas por el cronista Chimalpahin.

El canto de las mujeres guerreras de Chalco fue presentado a Axayácatl como reto y halago a la vez. Según León-Portilla,

...riesgosa empresa fue retar a quien, como su antecesor Motecuhzoma, se ufanaba en sus proezas militares, desafiándole a que mostrara si era igualmente tan hombre

frente a las mujercitas que lo provocaban ahora al amor y al placer.⁸

“In Chalca xihuacuicatl” es un texto erótico-político concebido para hacer burla del gran Tlahtoani mexicana Axayácatl, gobernante de Chalco-Avecameca, entre 1469 y 1481.

37

¿Qué significa todo esto?
Así estimo tu palabra,
compañero en el lecho, tú, pequeño Axayácatl.
Con flores lo entretejo, con flores lo circundo,
lo que nos une levanto, lo hago despertarse.
Así daré placer
a mi compañero en el lecho, a ti, pequeño Axayácatl.
Se alegra, se alegra,
hace giros, es como niebla.

Un grupo de mujeres asedian sexualmente al Tlahtoani, en virtud de su bravura y virilidad exhibidas como rasgos de autoridad y atributos de vigor guerrero.

Diversos matices caracterizan a cada una de las nueve voces que intentan seducir a Axayácatl a través de distintas

8 Miguel León-Portilla. *Literaturas aborígenes de México*, México: I.I.H., 1994, pp. 283-291. Antes había publicado “Aquiauhtzin de Ayapango. Poesía erótica náhuatl”, *Plural*, México, (49): pp. 32-42, oct. 1973. Véase también sobre este texto: Oscar Castro García. “El canto de las mujeres de Chalco, o la incesante búsqueda de la poesía”, *Lingüística y literatura*, Medellín, (23): pp. 82-101, ene.-jun. 1993. Y en la misma revista: Luz Doris López Ciro. “El erotismo en las literaturas precolombinas maya y azteca”, pp. 132-144.

provocaciones y retos eróticos que satirizan la hombría y la capacidad sexual del jefe mexica, tratado como un niño, como un sujeto indeciso, impotente y estéril, o como un homosexual supuestamente imposibilitado para satisfacer las solicitudes de las mujeres de Chalco, cuyas ocurrencias discursivas no hacen otra cosa que presentar las distintas manifestaciones de sus afanes sexuales dirigidos a satisfacer al torpe e incapaz dignatario azteca.

Si en verdad eres hombre, aquí tienes donde afanarte.
 ¿Acaso ya no seguirás, seguirás con fuerza?
 Haz que se yerga lo que me hace mujer,
 consigue luego que mucho de veras se encienda.
 Ven a unirte, ven a unirte:
 es mi alegría.
 Dame ya al pequeñín,
 el pilón de piedra
 que hace nacer en la tierra.
 Habremos de reír, nos alegraremos,
 habrá deleite, yo tendré gloria,
 pero no, no, todavía no desflores
 compañerito, tú, señor, pequeño Axayácatl.

Yo, yo soy atrapada,
 mi manita da vueltas
 ven ya, ven ya.
 Quieres mamar mis pechos
 casi en mi corazón.

Quizás tú mismo estropearás
 lo que es mi riqueza, la acabarás;
 yo, con flores color de ave de fuego,

para ti haré resonar mi vientre,
aquí está:
a tu perforador hago ofrenda.

El juego erótico de la provocación se desplaza del plano de la corporeidad al escenario bélico, donde la confrontación con el sujeto del poder sirve para burlarse de él y derrotarlo simbólicamente, en un proceso expositivo a través del cual el forcejeo sexual se torna simulacro del combate en la guerra.

39

Revuélveme como masa de maíz,
tú, señor, pequeño Axayácatl,
yo a ti por completo me ofrezco,
soy yo, niño mío, soy yo, niño mío.
Alégrate que nuestro gusano se yerga.
¿Acaso no eres un águila, un ocelote,
tú no te nombras así, niño mío?
¿Tal vez con tus enemigos de guerra
no harás travesuras?
Ya así, niño mío, entrégate al placer.

Es indispensable hacer notar que las figuras del águila y el ocelote (tigre) se refieren a la condición de los guerreros de dos legiones distintas entre las huestes aztecas.

Dentro de la poética náhuatl, cuyos valores metafóricos tuvieron con frecuencia formas y sentidos estables, destaca sin embargo la diversidad de figuras empleadas aquí para hacer alusiones genitales, especialmente fálicas, lo que parece revelar un amplio margen de libertad entre los nahuas respecto a la temática sexual, cuyo extremo queda manifiesto en el hecho de que sean nueve voces

femeninas las que guían el recorrido erótico-poético que hilvana y constituye el texto.

40 La mujer aparece así representada como un sujeto social audazmente activo, tanto en el plano sexual como en el verbal, dueña de sus propias iniciativas y estrategias de seducción con las cuales puede obtener un triunfo radical, desentronizando de una manera burlesca y metafórica al señor Axayácatl –conquistador de Chalco– quien queda así derrotado como figura de poder y desprestigiado como figura masculina para la posteridad de la literatura erótica mexicana y mundial, por obra y gracia de la curiosa y lúcida estrategia poética de Aquiauhtzin de Ayapanco en su poema fundamental.

Escrituras
coloniales: rastros de
una memoria

Literatura colonial en Venezuela: aspectos de una problemática pendiente*

43

1. Hace poco tiempo se conmemoró el medio milenio de historia hispanoamericana de Venezuela, que computó en 1998 más de tres siglos coloniales frente a poco más de un siglo y medio de historia republicana.

De aquellos trescientos años nos quedó el idioma, la escritura, el trazado de las ciudades, una religión, diversas costumbres y hábitos, un conjunto de instituciones, tradiciones, muchos traumas culturales y la experiencia de un país que ha forjado su historia moderna a partir de una conquista y de una situación colonial.

Sin embargo, los estudios sobre las expresiones de aquel período han avanzado poco, han quedado dentro de una percepción documentalista y especular, europeísta y

* “Literatura colonial en Venezuela: aspectos de una problemática pendiente”. Inédito. Este texto fue presentado como ponencia en un Encuentro de Investigadores en Literatura auspiciado por la Universidad Simón Bolívar de Caracas, en 1997 y retomado –con modificaciones y ajustes– para un Coloquio promovido por el Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres de la Universidad de Los Andes, Mérida, noviembre de 1997.

esteticista, o han sido objeto de una prolongada censura desde la fundación de la República.

44 Mientras tanto, en el resto del Continente, como en otras partes del mundo, ha cobrado fuerza desde hace casi dos décadas un movimiento de renovado interés por las culturas coloniales. Como resultado hay una serie de nuevas propuestas y desarrollos teóricos que han promovido fecundos nexos transdisciplinarios e interdisciplinarios capaces de romper los viejos esquemas de quienes todavía contemplan las expresiones coloniales como meros museos destinados a entretener la paciencia de los anticuarios.

Esa ruptura ha propiciado, en consecuencia, una mayor amplitud teórica y analítica para el estudio de las situaciones y procesos de las culturas coloniales en variados círculos académicos del mundo.

Así han aparecido distintas formaciones discursivas (religiosas, geográficas, filosóficas, literarias) y tipos particulares de discursos, cartas, relaciones, crónicas, memoriales, relatos híbridos, poemas, etc., antes excluidos de los estudios literarios. Al mismo tiempo, se ha revelado una compleja diversidad de sujetos, voces y formas alternativas en medio de las tensiones y conflictos de sus respectivos contextos.

La crítica de las culturas coloniales se ha abierto a una multiplicidad de lecturas posibles y a la virtual polifuncionalidad de los textos, sin menospreciar los vínculos entre oralidad y escritura, o entre códigos verbales y códigos visuales de expresión. Por otra parte, la relación entre historia y verdad ha perdido su anterior legitimidad ideológica para mostrarse como relato susceptible a diversas interpretaciones, a la vez que la noción de documento se ha transformado, perdiendo, en parte, su antigua rigidez y

cediendo espacio a las nociones de imaginario social y de representación subjetiva.

2. Hasta ahora, pocos de estos aportes han sido aprovechados en el estudio del período colonial venezolano, del cual faltan todavía muchos aspectos por conocer. Estas carencias justifican la revisión de los criterios y enfoques que se han ocupado de los discursos coloniales en Venezuela, en particular de los literarios. La utilidad de esa revisión reside no solo en la importancia de la información que ella pueda suministrar, sino también en los distintos modos de concebir la idea de literatura colonial, en las valoraciones de su proceso en relación con la cultura del período y en las diversas maneras de escribir la historia.

Como es sabido, la mayor parte de las historias de nuestra literatura evitan o reducen el período colonial a simple noticia introductoria, pues son historias de la literatura de la *nación*, o suprimen los textos por considerarlos *no literarios* y opacan el período por considerarlo *no nacional*. Así queda recortado el *corpus* –o el repertorio de fuentes–, de acuerdo con el criterio político nacional que tenían los líderes de la Independencia en el siglo XIX, y el canon implantado es restrictivo y excluyente ante la producción textual del período más largo de nuestra historia, al menos hasta el presente.

Durante el siglo XIX el tema central para el estudio de la historia fue el de la Independencia, alentado por las necesidades de legitimación de la revolución político-social que implicaba a la vez determinadas conveniencias e intereses ideológicos y la instauración de convencionalidades que servirían para sostener la fundación de la nueva república, según los puntos de vista del sector criollo liberal que

conducía la emancipación. La historiografía venezolana del XIX, como la del resto de los países hispanoamericanos, se sostuvo sobre un discurso que expresaba una posición radical y de ruptura absoluta con respecto al pasado colonial. Como afirma el historiador Germán Colmenares: “La opacidad y el espesor del período colonial solo servía para contrastar la luminosidad de los propósitos que iban a edificar una realidad enteramente nueva”¹. Con esa orientación los historiadores del siglo XIX se abrieron paulatinamente a las más diversas influencias ideológicas de la cultura europea de la Ilustración, del Neoclasicismo, del Romanticismo, del Liberalismo y del Positivismo, al tiempo que rechazaban los valores legados por la Colonia, interpretada por ellos como un pasado despótico, oscuro, de aislamiento y atraso, atribuidos a la dominación española.

La liquidación del régimen colonial, cuya dominación fue abolida mediante las armas –explica Colmenares– debía completarse ideológicamente para liberar energías que habían permanecido encadenadas por la opresión y la rutina. La supresión de la Colonia como un período histórico en el que pudiera discernirse una acción dramáticamente significativa aproximaba el horizonte de los orígenes y creaba una sensación de juventud”².

Pero al mismo tiempo, el rechazo a la tradición que entrañaba esa actitud solapaba o evadía un conjunto de formas específicas de la civilización hispanoamericana,

1 Germán Colmenares. *Las convenciones contra la cultura*, Bogotá: Tercer Mundo Edits., 1989, p. 23.

2 *Ibid.*, pp. 30-31.

pretendiendo que esta debía ser moldeada según la idea de progreso prevista en los esquemas liberales adoptados como modelos. Al margen quedaban los rasgos formativos de aquella compleja realidad cultural.

En Venezuela, el escaso o relativo interés contemporáneo por el período colonial ha coincidido –hay excepciones– con el reduccionismo que se expresa en una visión dogmatizada, cuyas interpretaciones minimizan a la Colonia convirtiéndola en simple y disperso archivo de erudición, atractivo para las “lecturas arqueológicas” o épicas de las instituciones sobre las costumbres, la producción material o el régimen misional que, en última instancia, pueden ser prescindibles para muchos, en obsequio a las necesidades inmediatas, sin dudas mucho más apremiantes.

De todas formas, fue a través de las líneas de desarrollo del discurso republicano como empezó a perfilarse la historia de la literatura venezolana, luego del ascenso al poder por los criollos y de la aparición de su proyecto liberal romántico que impulsó la formación de una nueva conciencia libertaria y anticolonial, cuyo auge llevaría –a finales del siglo XIX– a la elaboración de los primeros intentos de reflexión histórico-literaria que pasarían a formar parte activa del programa de unidad ideológica dirigida a la legitimación y consolidación del estado nacional independiente, erigido frente a la metrópoli vencida, y sobre la sociedad heterogénea y compleja legada por el proceso colonial.

3. La integración del *corpus* de la literatura colonial comenzó en Venezuela a finales del siglo pasado con los trabajos de J.M. Rojas, Felipe Tejera, Julio Calcaño y Pedro

Arizmendi Brito. Los dos primeros negaban que hubiese una literatura colonial y atribuían la ausencia de sus textos a las condiciones de carencia, opresión y censura contra las actividades intelectuales, elaborando sus alegatos en un tono épico, nacionalista y ético, más como denuncia de las privaciones impuestas por el régimen español que en tanto explicaciones sobre la literatura de la Colonia.

Por otra parte, Calcaño y Arizmendi Brito fueron los primeros en aceptar que en el período colonial hubiese algunos textos que, aunque (a su juicio) de escasa calidad, constituían una rama de la decadente producción española. Ambos dan nombres de algunos poetas, pero Calcaño ilustra las referencias con fragmentos de textos que asoman un discreto *corpus* de la escritura colonial en el siglo XVIII, apuntando que “el neoclasicismo y la atmósfera que respiraban eran los principales factores de tanta pobreza”. Calcaño recoge además algunas noticias sobre la poesía popular y patriótica, rebasando el *canon* de la cultura ilustrada para agregar luego que el cambio social se había dado con la Independencia, mientras que la transformación y renovación de la literatura se había producido con el romanticismo.

El *canon* republicano se imponía, modulando jerárquicamente los gustos y los intereses de los lectores. Ni crónicas, ni dramas, ni historias coloniales serían considerados como literatura en el XIX, cuyos intelectuales –entusiasmados con la noción finisecular de las *Bellas Letras*– buscaban la validez de los textos según las orientaciones del *canon* romántico europeo.

Cuando disminuyó el fervor de la ideología patriótica y creció –al calor de los nuevos procesos liberales– el ánimo por el cosmopolitismo europeísta y afrancesado, que

para algunos amenazaba la cultura nacional, aparecieron los primeros empeños por recuperar los nexos con la tradición española, cuyas raíces se encontraban en el período colonial. Así lo sugería por ejemplo, Rafael María Baralt en su ensayo “Carácter nacional” publicado en el *Primer libro venezolano de Literatura y Bellas Artes* (1895), en el que revisaba las razones de la amnesia colectiva respecto de sus raíces culturales, y con respecto a los escasos nexos de los venezolanos de entonces con el territorio y con las ciudades que habitaban, con las instituciones civiles y en relación con sus propias costumbres, incluyendo el uso del idioma:

... en medio de la más perfecta igualdad en el idioma, en la legislación y en los usos, se veía con asombro convertida la América en un gran pueblo sin tradiciones, sin vínculos filiales, sin apego a sus mayores, obediente solo por hábito e impotencia. ¿De qué provenía en Venezuela tan extraña novedad?³

A finales de la década de 1920, durante la transición entre Modernismo y Vanguardias, se iniciaría otro período para la historiografía de la literatura colonial en Venezuela. En esos años, al iniciarse el proceso de la explotación petrolera, se iniciaba también un nuevo ciclo de reflexión nacional frente al auge de la presencia extranjera, reapareciendo entonces el interés por la evolución

3 Rafael María Baralt. “Carácter nacional”, *Primer Libro venezolano de Literatura y Bellas Artes*, 2.^a ed., Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal, 1974, p. 109 (1.^a ed. Tipografía El Cojo, 1895).

cultural del país, esta vez sin olvidar la diversidad de la literatura colonial.

50 En 1927, en su *Resumen histórico crítico de la literatura hispanoamericana*, Crispín Ayala Duarte comentaba la dispersión y la escasez de la producción literaria de la Colonia haciendo citas de algunos textos del siglo XVIII. Su enfoque histórico-político pugnaba por eludir la retórica del nacionalismo radical, declarativo y ortodoxo frente a la cultura colonial.

El *corpus* reconocido por Ayala Duarte recogía poesía, crónicas, historia, teatro y oratoria, ordenados por referencias autorales y distribuidos sobre un esquema de periodización secular que abarcaba del siglo XVI al XIX, dentro del cual destacaba el auge de cultura ilustrada del siglo XVIII y del período de luchas por la Independencia.

La contribución de Ayala consiste en que integró el período colonial como un segmento activo, fundamental en la formación de nuestra cultura, además de ampliar el *canon* al considerar tipos discursivos antes menospreciados, como las crónicas, la historia y la oratoria.

Lamentablemente ese esfuerzo no tuvo continuidad, pues no fue sino en 1940 cuando apareció *Formación y proceso de la literatura venezolana*, de Mariano Picón Salas, una obra que marca un hito fundamental para la historiografía de la literatura colonial en nuestro país⁴. Parte de la diferenciación de sujetos y culturas en el escenario de la Conquista, oponiendo rasgos y características,

4 Mariano Picón Salas. *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas: Edit. Cecilio Acosta, 1940, reeditado con otros títulos en España y México, tiene edición reciente por Monte Ávila Edts. (1984).

en un esfuerzo importante por dar cuenta de la diversidad de aportes que forman el universo colonial. En la selección que organiza incorpora mitos, crónicas, poesía, oratoria, filosofía, referencias que ordena en movimientos literarios y sobre una periodización secular, cuya evolución discurre a través de una amplia perspectiva de historia cultural en la cual la información no es solamente acumulación de datos sino registro comprensivo de cambios cualitativos, con el paso de una mentalidad heroica (siglo XVI) a una expresión retórica como la del barroco (siglo XVIII).

La exposición de Picón Salas considera la Colonia como un período de fundación de nuestra cultura, donde la noción de literatura aparece ampliada y los textos representan una parte importante y significativa dentro del proceso histórico.

Otros trabajos posteriores, como el de Julio Febres Cordero, “La actividad literaria en la época colonial” (1959) y el de Efraín Subero, “En torno a la literatura colonial y folklórica venezolanas” (1973) aportan una valiosa y voluminosa información que actualiza la documentación, ampliando el *corpus* e invitando indirectamente, a la reflexión y transformación del *canon*.⁵

En este mínimo recorrido, que no puede ser completo en esta oportunidad, se puede observar tanto la discontinuidad como la dispersión y el aislamiento que han afectado a los estudios sobre la literatura colonial en Venezuela,

5 Julio Febres Cordero. *Tres siglos de imprenta y cultura venezolanas (1500-1800)*, Caracas: UCV, 1959, pp. 17-91; Efraín Subero. “En torno a la literatura colonial y folklórica venezolanas”. Pablo Ojer y E. Subero. *El primer poema de tema venezolano*, Caracas: UCAB, 1973, pp. 287-317.

cuestiones estas que reclaman una mayor dedicación en la etapa actual de las investigaciones, que pueden contar no solamente con un soporte teórico-metodológico nuevo y consistente, sino también con una historiografía ordenada y una base documental exhaustiva que incluye las ediciones modernas de los textos.

En cuanto a estos últimos aspectos, habría que llamar la atención sobre los trabajos de Roberto Lovera De Sola, quien ha discurrido sobre algunos problemas que presentan las literaturas de la Colonia para la investigación⁶. También cabría mencionar mi propio trabajo “Marginalidad de la literatura colonial en Venezuela” (1988), que sitúa aquella problemática en el contexto inicial de los estudios sobre literaturas coloniales en América Latina.⁷

En la situación inmediata, parece oportuna la ocasión para iniciar algunos pasos que sin dudas contribuirán a mejorar el panorama de nuestros “estudios literarios coloniales”:

1. Se requiere la recuperación de los textos que, aún y cuando han sido objeto de numerosos estudios nacionales y/o en el exterior, siguen al margen de la evolución literaria del país: las Cartas de Colón sobre Venezuela; los relatos históricos de Fernández de Oviedo, Gómara, Juan de Castellanos u Oviedo y Baños.

6 Roberto Lovera De Sola. “Algunas consideraciones sobre la literatura colonial en Venezuela”, *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, (Caracas) (283): 1988.

7 Alberto Rodríguez Carucci. *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica*, Mérida (Venezuela): ULA/IIL/CDCHT, 1988.

2. Es preciso realizar una revisión de las literaturas coloniales, no con la perspectiva del tradicional aislamiento pasadista, sino al calor de enfoques transtextuales, que relacionen activamente los textos coloniales con aquellos de la actualidad que los han asumido como hipotextos, ya sea de modo general o parcial (*Don Pablos de América, El Tirano Aguirre, Abrapalabra, Infundios, Colombina descubierta...*).

3. Conviene aprovechar los aportes que ofrecen las lecturas de los materiales coloniales para desentrañar los signos y representaciones simbólicas urbanas de hoy, que rememoran figuras, sucesos y personalidades en los parques y plazas de nuestro país, generalmente habitados por caciques indígenas, conquistadores, evangelizadores, soldados y próceres de menguada significación que nos remiten a la Colonia.

4. Indagar, inclusive en los palimpsestos que aparentemente no vemos, pero que nos fundaron y subyacen, de distintas maneras, en el universo discursivo que nos re-crea cotidianamente en las imágenes nostálgicas de la Colonia, diseñadas en los llamados *discursos postcoloniales* y en la hibridez de las *culturas actuales*.

A través de esta nueva disposición para “leer” la Colonia, quizás podamos completar nuestra propia imagen que, por el momento, no puede reflejarse en el espejo ni cobrar nitidez en la memoria necesaria.

Sujeto y narración en la *Carta del tercer viaje de Colón (1498)**

Ante la proximidad del Medio Milenio de Venezuela, a cumplirse en 1998, y tras los empeños que se vienen haciendo por revisar la historiografía literaria de nuestro país, nos ha parecido necesario considerar el lugar que ocupa el relato del tercer viaje de Colón en el proceso constitutivo de la cultura nacional, especialmente cuando en otras regiones de Hispanoamérica se ha venido ampliando el estudio sistemático de las crónicas, que no desestima la importancia de este tipo discursivo en los procesos de representación y conformación de imaginarios.

En nuestro caso, lo primero que llama la atención es que ninguna de las historias de la literatura venezolana editadas hasta ahora considera la *Carta del tercer viaje de Colón (1498)*, ni siquiera como un antecedente empírico de la escritura colonial, mientras que los escasos estudios críticos que se han hecho a partir del texto apenas se limitan al recuento y a la glosa de sus contenidos, como en

* “Sujeto y narración en la *Carta del tercer viaje de Colón (1498)*”. Apareció en el volumen colectivo *El Descubrimiento y la invención de Tierra Firme*, Cumaná: Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela / Ediciones Comisión “Macuro 500 años”, 1998, pp. 37-45.

el caso de *Esta tierra de gracia* (1955), de Isaac J. Pardo o el artículo “El tercer viaje de Colón” (1992), de Marisa Vannini.¹

Apenas hemos encontrado una declaración que sugiere la posibilidad de leer el texto como parte de la evolución literaria del país, y corresponde al ensayo “Actividad literaria en la época colonial” (1959), del historiador Julio Febres Cordero, quien se limita a afirmar que “la historia literaria nuestra empieza con el mismo descubrimiento colombino en las cartas del Almirante”, a lo cual agrega que “La Tierra de Gracia, la Isla Santa, se esfuma entre las visiones místicas de Cristóbal Colón”.²

Muy diferentes son las lecturas que sugieren algunas *Historias de literatura hispanoamericana*, como las de Luis Iñigo Madrigal (Tomo I, *Época colonial*, 1982) y José Miguel Oviedo (Tomo I, *De los orígenes a la Emancipación*, 1995), donde el texto del tercer viaje, como los demás textos de Colón, es visto críticamente como “parte de las letras de una cultura”, aunque no se le califique estrictamente de “literatura artística”.³

-
- 1 Isaac J. Pardo. *Esta tierra de gracia* (4.^a ed.), Caracas: Dimensiones, 1980; Marisa Vannini. “El tercer viaje de Colón”. *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, (284): 75-88, ene.-mar. 1992.
 - 2 Julio Febres Cordero. *Tres siglos de imprenta y cultura venezolanas*, Caracas: UCV, 1959, p. 21.
 - 3 Luis Iñigo Madrigal (coordinador), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I., *Época colonial*, Madrid: Cátedra, 1982. (Ver: Walter Mignolo. “Cartas, crónicas y relaciones del Descubrimiento y la Conquista”, pp. 59-64); José Miguel Oviedo. *Historia de la literatura hispanoamericana 1. De los orígenes a la Emancipación*, Madrid: Alianza, 1995. pp. 81-86.

Otra cosa que llama la atención en el caso venezolano es la escasa difusión del relato del tercer viaje de Colón, cuya circulación apenas comenzó a producirse en 1948, cuando el historiador Joaquín Gabaldón Márquez⁴ lo incluyó en su *Muestrario de historiadores coloniales de Venezuela*, reconociendo tanto su importancia histórica como sus cualidades expresivas.

Por su parte, los estudios históricos sobre el tercer viaje –que relata la expedición de Colón por la región oriental del actual territorio venezolano– se han ocupado, aunque limitadamente, a la mera descripción náutica, referencial, sin ahondar en la complejidad de los documentos, que reclaman nuevas lecturas inter y transdisciplinarias, capaces de alentar el surgimiento de renovadas historias de la cultura, de la sociedad, del pensamiento y de la literatura durante el período colonial.

Una revisión rigurosa, ceñida al texto de la *Carta del tercer viaje*, orientada hacia el análisis del sistema organizativo y de los códigos que constituyen el documento, puede permitir la develación de distintos aspectos que hasta ahora han pasado desapercibidos en nuestro medio cultural.

Uno de esos aspectos está en las peculiaridades del *sujeto del relato*, que ha sido tradicionalmente reducido a una lectura plana y homogeneizante, que lo identifica con la persona de Colón en un sentido meramente biográfico, sin deslindar los roles que define el Almirante en su discurso, cuyos niveles de elaboración no solo responden

4 Joaquín Gabaldón Márquez. *Muestrario de historiadores coloniales de Venezuela*, Caracas: Edics. del Ministerio de Educación (Col. Biblioteca Popular, 26), 1948.

a las exigencias de la retórica epistolar de la época, sino –principalmente– a una voluntad de manipulación que organiza un habilísimo discurso de poder.

El *emisor*, Cristóbal Colón, distribuye sus enunciados a partir de tres roles principales que, en última instancia, son desplegados como los méritos y atributos que le confieren autoridad como *sujeto heroico*:

1. *El elegido de la Santa Trinidad*, una figura que encarna una especie de ángel divino, que goza de amplio respeto y veneración en el ámbito religioso y en el imaginario de la cultura medieval, sirve para seducir a los dignatarios de la Iglesia, y a la propia Corona, a quienes delimita como público privilegiado. Esta especie de sujeto divino sostiene sus alegatos sobre un fundamento de fe que, compartido hipotéticamente con sus destinatarios, será el soporte de la verdad.

2. *El embajador real*, que ha estado cumpliendo desde el primer viaje la hazaña de la expansión territorial y la búsqueda de tributos para la Corona. Su fundamentación conceptual se apoya en el uso racional de las profecías y ejemplos bíblicos, en autoridades de la astronomía y de la filosofía prestigiosas en las apreciaciones de la época, como Ptolomeo, Aristóteles, Séneca, San Agustín. El rol de *embajador* impone un saber, sobre el cual se erige como un *sujeto político* que esgrime el conocimiento y la razón como fundamento de la verdad.

Los dos roles mencionados, el elegido de Dios y el embajador real, configuran la dimensión de un *sujeto nobiliario*, “como los más altos príncipes de cristianos” –según el texto de Colón– cuyas funciones primordiales describe como “servir a Dios y acrecentar su señorío”.

Príncipe y sujeto heroico, se muestra capaz de acometer la difícil “empresa de Indias” –hazaña que se consideraba imposible– pero que constituye la primera acción de “príncipes de Castilla” que “ha ganado tierra fuera de ella”, según las palabras textuales del documento de Colón. Una hazaña que determinará el rediseño del mapamundi y la reconsideración de la geografía, de la antropología, e inclusive de la ecología.

El personaje Colón, instalado en sus propios enunciados, construye así su propio relato y su propia imagen, a la vez que revela sus propósitos en el tercer viaje: expansión del territorio español, expansión ideológica (la fe, la religión, la sumisión), la expansión de la lengua (el castellano, la fijación de una toponimia, diseño de una nueva cartografía). En suma, la conformación de un *Nuevo Mundo* que, a escala continental y, después del documento del tercer viaje, empieza por la Península de Paria.

Colón, a través de sus diferentes roles, organiza y adelanta el primer proyecto del mundo moderno en expansión, sin prescindir de los elementos culturales del Medioevo, pero a la vez traza nuevas formas de conocer, de buscar fundamentaciones a sus hipótesis. Para ello configura en su documento un tercer rol, que legitima, además, su condición primigenia de marino.

3. El sujeto histórico. El navegante, el sujeto protagónico de la experimentación y de la comprobación empírica de sus presupuestos náuticos. De este modo el Almirante de la gran aventura de ultramar se constituye en el explorador acucioso que no solo recorre, sino que también describe, una nueva geografía. Descubre un continente antes desconocido para Europa y llega a la que bautiza como Tierra de Gracia, haciendo su primera descripción escrita, donde

narra alucinado el contacto con las bocas del Orinoco y su complejo universo ecológico, su variada densidad de aguas, su fauna y su flora tropicales, sus habitantes originarios que viven –dice– en “unas tierras las más hermosas del mundo y muy pobladas”.

59

Esta gente (...) son todos de muy linda estatura, altos de cuerpo e de muy lindos gestos, los cabellos muy largos e llanos, y traen las cabezas atadas con unos pañuelos labrados, como ya dije, hermosos, que parecen de lejos de seda y almagres: otro traen ceñido más largo que se cobijan con él en lugar de pañetes, así hombres como mujeres. La color de esta gente es más blanca que otra que haya visto en las Indias; todos traían al pescuezo y a los brazos algo a la guisa de estas tierras, y muchos traían piezas de oro bajo colgado al pescuezo.

Es su primera apreciación de los antiguos warao, su primera manifestación de interés por conocer a los aborígenes y sus costumbres, sus modos de sobrevivir en aquel espacio, donde el oro, las perlas y las especerías –más que los pobladores– le ganarían su atención.

Marineros, frailes, financistas, cosmógrafos y humanistas conocerán en Europa las informaciones que recoge el Almirante, promoviendo el hallazgo que alentaría la formación acelerada de un nuevo sistema económico planetario, con las secuelas profundas de sus cambios culturales.

La utopía moderna es nombrada en el texto colombino Tierra de Gracia, Paraíso Terrenal:

... allí en la Tierra de Gracia hallé temperancia suavísima, y las tierras y árboles muy verdes y tan hermosos como en abril en las huertas de Valencia.

Torno a mi propósito de la Tierra de Gracia y río y lago que allí fallé (...) y digo que si no procede del Paraíso Terrenal que viene este río de tierra infinita, puesta al Austro, de la cual fasta agora no se ha habido noticia, más yo muy asentado tengo en el ánima que allí donde dije es el Paraíso Terrenal y descanso sobre razones y autoridades sobrescriptas.

Más adelante dirá, dirigiéndose específicamente a los reyes: “Vuestras Altezas tienen acá otro mundo”.

No sin razón, Juan María Alponete, en su biografía de Colón, lo caracterizó como “el último navegante medieval y el primer navegante renacentista, los dos en el mismo hombre”.⁵

Los rasgos de la mentalidad medieval se manifiestan en los textos colombinos a través de las frecuentes referencias a la Biblia y a la Santa Trinidad, que invocan principios de fe, mientras que la configuración de un espacio utópico a partir de la percepción de un escenario desconcertante –antes desconocido y ahora explorado– determina su desplazamiento hacia las regularidades del discurso moderno.

Para ello será fundamental el proceso que describe el texto de la *Carta del tercer viaje*: expansión de la lengua castellana, representación y denominación del territorio,

5 Juan María Alponete. *Cristóbal Colón: Un ensayo histórico incómodo*, México: FCE (Col. Popular, 470), 1992.

invención y fundamentación del imaginario del *Nuevo Mundo*, a través de la competencia y destrezas de un narrador capaz de desdoblarse en varios sujetos cuyas focalizaciones se complementan en su diversidad de contenidos y en un solo espacio textual, suficiente para modelar una primera imagen de tierra firme y el perfil de un continente, cuya silueta será fuerte acicate para la constitución de un nuevo orden imperial/colonial, que determinará –con todas sus asimetrías y desproporciones– la evolución de la vida y las culturas de América Latina.

61

Relevancia informativa, habilidades descriptivas y narrativas, capacidad de persuasión, fuerza imaginativa e impactos considerables en los procesos culturales de casi todo el mundo reivindican los textos colombinos, y en particular la *Carta del Tercer Viaje*, que da cuenta del descubrimiento de una parte significativa de lo que hoy es Venezuela, de cuyos registros textuales no tendría por qué ser excluido el documento que hemos revisado en este ensayo.

La Araucana: una retórica de la verdad*

La Araucana (Madrid, 1569; 1578; 1589), hasta ahora, ha sido considerada por la crítica como la obra principal de la épica culta hispanoamericana. Escrita por don Alonso de Ercilla y Zúñiga, fue, a la vez, el primer poema épico de tema americano que se publicó en Europa, así como el primero que elevó a la fama universal la fundación de un país moderno. Fue escrito, en parte, durante la permanencia de su autor, como soldado, en tierras de Chile, aunque la mayor parte del texto fue elaborada con posterioridad, cuando Ercilla se radicó definitivamente en España.

El poema narra la lucha de los españoles por conquistar el territorio del Arauco y la tenaz resistencia del pueblo araucano por mantener su libertad y autonomía frente a los invasores, lo que significó dentro de la perspectiva cultural renacentista el inicio del tratamiento en verso de las guerras del Nuevo Mundo, así como el despliegue más

* “*La Araucana: una retórica de la verdad*”. Con ligeras modificaciones, corresponde al artículo preparado para el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (Delal), t. I, Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995, pp. 285-292.

sobresaliente de la temática americana en la literatura de los Siglos de Oro.

El título de la obra condensa y justifica el singular sentido de su temática pues, a diferencia de la mayoría de los textos amorosos, este versa –principalmente– de “historia verdadera y de cosas de guerra” que el autor-narrador vio, conoció y en cierta medida vivió en la región araucana. El enunciado del título da testimonio de la admiración de Ercilla hacia los indígenas chilenos, a quienes se refirió especialmente en el “Prólogo de la Primera Parte” para determinar el sentido básico de *La Araucana*: “Todo esto he querido traer para prueba y en abono del valor de esas gentes, digno de mayor loor del que yo le podré dar con mis versos”. No obstante, este reconocimiento cumple también la función de valorar y engrandecer la imagen y la heroicidad de los españoles, convirtiendo a ambos bandos en sujetos míticos e históricos merecedores de la fama, “pues no es el vencedor más estimado / de aquello en que el vencido es reputado”.

El texto fue dedicado al rey Felipe II, en una clara demostración de servicio intelectual y literario y como homenaje del autor al monarca, a quien solicitaba su favor de lector privilegiado como el factor básico que podría conferir dignidad artística, autoridad histórica y prestigio al poema. En una segunda instancia, la obra fue dedicada, según apunta Ercilla en su Prólogo, a “cantidad de personas que se hallaron en muchas cosas de las que aquí escribo”, y en últimos términos, estaba dirigida “a los que la leyeran” por simple afición y curiosidad. En esa jerarquización de sus destinatarios, el autor delimitaría también sus peticiones de intercambio, solicitando respectivamente amparo y prestigio ante el rey, la confirmación de su

verdad a los testigos y aceptación y fama ante el resto de los lectores.

64 De esa forma, Ercilla definía también lo que implícitamente consideraba como las funciones de su épica: homenaje y servicio cortesanos, testimonio histórico y entretenimiento.

La Araucana se publicó en tres partes¹ que constan de quince, catorce y ocho cantos respectivamente, cuya escritura le tomó a Ercilla más de veinte años de esfuerzo intelectual. La Primera Parte (1569) la empezó durante su estadía en Chile (1557-1559), mientras combatía contra los araucanos, “se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios” con la intención expresa de ofrecer una “historia verdadera” de los hechos. Sin embargo, el autor no estuvo presente en todas las acciones narradas en el primer libro, por lo que tuvo que reconstruirlas con la ayuda de testigos que habían vivido directamente los sucesos. Es por esto que en el canto XII (octava 69) declara: “Hasta aquí lo que en suma he referido / yo no estuve, señor, presente en ello / (...) de ambas las mismas partes lo he aprendido / y pongo justamente solo aquello / en que todos concuerdan y confieren / y en lo que en general menos difieren”. El contenido de esta parte se concentra en la definición y

1 Alonso de Ercilla y Zúñiga. *La Araucana. Primera Parte*, Madrid: Pierres Cossin, 1569. / Salamanca, 1574. / Anvers, 1575. / Zaragoza, 1577. *La Araucana. Primera y Segunda Parte*, Madrid: Pierres Cossin, 1578. / 2.ª ed. Madrid: 1578./ Anvers, 1586. *Segunda Parte de La Araucana*, Zaragoza: Juan Soler, 1578. (1.ª ed. independiente). *Tercera Parte de La Araucana*, Madrid: Pedro Madrigal, 1589. / Zaragoza, 1590 (1.ª ed. unificada, revisada y corregida por el autor). / Barcelona, 1592. / Amberes, 1597.

justificación del tema elegido, la descripción del territorio del Arauco, la presentación general de sus pobladores con sus costumbres y su valor, así como la exaltación de los jefes indígenas, en particular de Lautaro y Caupolicán, el recuento de las invasiones contra los araucanos y la acción conquistadora de Pedro de Valdivia hasta su muerte. Narra, también, la llegada de Hurtado de Mendoza a Perú, con sus refuerzos militares destinados a Chile para dar un viraje a la guerra. Al finalizar presenta la muerte de Lautaro y la destrucción de sus tropas al ser atacado por sorpresa. Este primer libro logró un impacto excepcional para la época, hasta el punto de ser editado cuatro veces en nueve años.

La Segunda Parte (1578) prosigue la narración de las guerras del Arauco, resaltando el valor y el denuedo de los guerreros españoles que aparecen ocasionando importantes derrotas a los indígenas.

Este libro rinde además un homenaje a las glorias hispanas en las batallas de San Quintín y de Lepanto, que aseguraron la hegemonía española en Europa. A estas interpolaciones históricas se suman algunos pasajes de ficción como los episodios en que aparece el hechicero Fitón. La complejidad de la narración se acentúa con la inserción de elementos de contenido amoroso vinculados a la presencia de varias figuras femeninas entre los araucanos. La perspectiva de la narración, sostenida sobre el eje del discurso testimonial, se torna más personal y subjetiva. Es importante destacar que esta Segunda Parte alcanzó tres ediciones en 1578, dos de ellas unificadas con la Primera Parte, además de obtener el privilegio o prerrogativa para ser vendida en las Indias.

La Tercera Parte de *La Araucana* (1589), si bien narra la continuación de las guerras de conquista, las presenta atenuadas y diluidas en enfrentamientos menores, cuando los araucanos han sido doblegados en su resistencia. La interpolación del relato de Dido, personaje del libro IV de la *Eneida* de Virgilio, introduce una variación en el hilo poético-histórico del relato, aunque este es pronto recuperado en la narración testimonial sobre la captura y ejecución de Caupolicán (xxxiv) y en el descubrimiento y exploración de Chiloé (xxxvi), hechos en los que participa directamente Ercilla. De seguidas, es descrito el regreso de este a Europa, desde la óptica de su propia experiencia autobiográfica. Esta última parte elabora también una amplia disquisición sobre los derechos de Felipe II respecto al trono de Portugal (xxxvii) y, para finalizar, el poeta recuerda su presencia y actuación en las guerras del Arauco, aunque mostrándose abatido, reflexivo, desilusionado: “visto ya el poco fruto que he sacado, / y lo mucho que a Dios tengo ofendido, / conociendo mi error, de aquí adelante / será mejor que llore, y que no cante”. Esta Tercera Parte tuvo al año siguiente de la edición príncipe dos reediciones, incluyendo la primera publicación de *La Araucana* en un solo cuerpo, revisado y corregido por el autor.

La primera edición póstuma (Madrid, 1597) estuvo a cargo del licenciado Castro², impresor, quien agregó –quizás a partir de enmiendas hechas por Ercilla en sus originales– seis

2 *Primera, Segunda y Tercera Partes de La Araucana*, Madrid: licenciado Castro, 1597. (Es la primera edición que incluye las últimas veintidós octavas del canto XXXIV, todo el canto XXXV y todo el canto XXXVI, excepto las últimas cuatro estrofas). Una edición reciente, basada en la realizada por el licenciado

estrofas al canto xxxiv (octavas 45 a 66) y casi todo el canto xxxvi, con excepción de las octavas 44 a 47, que cierran el canto³. Esta edición ha sido tomada como definitiva para la impresión de las posteriores.

La Araucana se ha mantenido a través del tiempo y ha recibido, de distintas maneras, los reconocimientos histórico-literarios que la sitúan como una obra clásica dentro del género épico. Entre las distintas lecturas de que ha sido objeto, algunos estudiosos han señalado –desde una perspectiva sociocultural–, que el discurso épico de Ercilla conserva elementos medievales significativos que ilustran posibles influencias de las baladas y novelas de caballería⁴, lo cual vendría a ser un indicador de que la epopeya está determinada por la tradición lingüística, estilística y formal generada por la evolución político-religiosa de la cultura imperial española.

De otro modo, la escritura del poeta soldado suele ser vinculada también al proceso de la épica renacentista que había adoptado la estructuración compositiva (proposición, invocación, narración) aportada por los poetas

Castro: *La Araucana*, Madrid: Cátedra (Col. letras Hispánicas, p. 359), 1993.

- 3 *La Araucana de don Alonso de Ercilla y Zúñiga. Edición del Centenario*, Santiago de Chile: Imprenta Elzeveriana, 1910-1918, 5 tomos (edición de José Toribio Medina, t. 1-2: *La Araucana*; t. 3: *Vida de Ercilla*; t. 4-5: *Ilustraciones*). Véase también: *La Araucana*, Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, pp. 91-92), 1979. 2 tomos. (Edición, Introducción y Notas de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner).
- 4 Frank G. Dawson. "Ercilla and *La Araucana*: Spain and the New World", *Journal of Inter-American Studies*, Gainsville, 4 (1962): 563-576.

latinos Virgilio y Lucano⁵, pero más estrecha parece ser la relación con la tradición de la épica italiana, y en particular con el *Orlando furioso* de Ariosto.⁶

68 Ercilla conoció bien tanto la reflexión como la práctica poética en boga durante el Renacimiento⁷ y de allí seleccionó la forma de la octava real, u *ottava rima*, –estrofa de ocho versos endecasílabos que gozaba de amplio prestigio como la más adecuada para el tratamiento de un asunto como el ofrecido por las guerras del Arauco– optando por el esquema rítmico ABABABCC, que mantuvo consecuentemente hasta el final de *La Araucana*. Aprovechó también los procedimientos técnicos de la verosimilitud para la elaboración de su materia narrativa, respaldándola con la proposición de la novedad y mediante el proyecto de decir la verdad de los hechos apelando al relato testimonial, lo cual no le impidió, sin embargo, la incorporación de algunos episodios fantásticos, hagiográficos y maravillosos como recurso para evitar la monotonía y conseguir cierta variedad en la presentación predominante de los relatos bélicos.

5 Cedomil Göic. “El exordio en *La Araucana*”. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n.º 1, (1970), pp. 5-22; “La tópica de la conclusión en Ercilla”. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, 4 (1971): 17-34; Jorge Lagos. “Los shifters en *La araucana*”. *Estudios Filológicos*, Valdivia, 21 (1986): 45-67.

6 Juan B. Avalle Arce. “El poeta en su poema (El caso de Ercilla)”, *Revista de Occidente*, Madrid, 95 (1971): 152-169.

7 Francisco Javier Cevallos. “Don Alonso de Ercilla y la teoría poética del Renacimiento”. Beatriz González y Lucía H. Costigan (coordinadoras). *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*, Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1992, pp. 199-217.

En cuanto a la invocación, esta retoma el interés, antes expresado en la dedicatoria, por conseguir el favor del rey para la elevación de su obra: “Suplícoos, gran Felipe, que mirada / esta labor, de vos sea recebida, / que, de todo favor necesitada, / queda con darse a vos favorecida. / Es relación sin corromper sacada de la verdad, cortada a su medida, / no despreciéis el don, aunque tan pobre, / para que autoridad mi verso cobre” (I.1). No se trata solo de una escueta declaración cortesana, sino de la instauración de una estrategia poética que, basándose en el tópico de la falsa modestia, sirve a la vez para sustituir la clásica invocación a las Musas, recurriendo en cambio a una referencia humana, lo que resulta en un hito eficiente para fundamentar la veracidad épica sobre un elemento de la verdad histórica.

La invocación al rey como lector hipotético privilegiado, y aludido en distintas y numerosas ocasiones a lo largo del texto como “Señor”, es el primer registro de este procedimiento que confiere unidad al desarrollo narrativo al establecer la figura del monarca como destinatario permanente. En función del homenaje, el narrador efectúa entonces la selección de la materia narrativa y de los recursos empleados para la exposición épica: las reflexiones moralizantes o didácticas recogidas en los exordios que introducen cada parte y cada canto, la invención y configuración de escenarios utópicos, la interpolación de hechos y personajes aparentemente ajenos al asunto del poema, el uso de interrupciones que mantienen en suspenso la narración.

La invocación informa explícitamente sobre la actitud del narrador hacia el destinatario ideal, pero también

sugiere pistas sobre la actitud del narrador respecto de la materia que informa el propio relato.

70 La instancia constituida por el narrador juega en *La Araucana* un papel decisivo en la presentación temática, en la articulación y jerarquización interna de la acción, en la caracterización de los personajes, en la descripción de espacios, en el manejo del tiempo y en la organización simbólica e ideológica del relato. Al tratarse de un poema épico, en el cual se instaura como ángulo de percepción de la materia narrativa un yo, cabe aclarar la diferencia básica entre el autor –Ercilla– y la voz del narrador: “El yo del poeta, o sea, la figura del narrador, –apunta Avalor Arce–⁸ debe distinguirse de don Alonso de Ercilla y Zúñiga, porque (...) este existe fuera del poema, mientras que aquel lo hace solo en el poema, ya que fuera de este el poeta no es más que una virtualidad”.

Como se ha estudiado, *La Araucana* se ofrece como un testimonio dirigido al rey: “dad orejas, Señor, a lo que digo, / que soy de parte dello buen testigo” (1.5), lo que, unido al propósito de contar en apego a la verdad, define un narrador que podría equipararse al perfil escritural de un cronista. De hecho, no han sido pocos los críticos que han considerado la obra de Ercilla como una “crónica rimada”. Pero, no obstante eso, la participación directa del soldado en los hechos que narra es más bien limitada y su relato depende más de los datos recibidos de sus informantes que de la observación de los sucesos, aparte de que el componente expresivo adoptado se inscribe en el campo de las formas poéticas. Así, el sujeto que predomina en el

8 J. B. Avalor Arce, “El poeta...”, *op. cit.*

interior del discurso épico no es el cronista, sino el yo del poeta, cuyo desempeño narrativo marca, de distintas maneras, los diversos niveles del relato.

Este narrador, a medida que avanza la narración, va experimentando transformaciones en su manera de contar e interpretar la historia, lo cual incide profundamente en la exposición de los hechos y en el sentido histórico-cultural, ideológico, de los mismos. En consecuencia, en esta “épica personalizada”⁹, logra imponerse la perspectiva crítica y polémica del humanista sobre la óptica básicamente referencial del soldado.

Es ese mismo narrador quien controla el orden de las secuencias narrativas, los cortes de suspenso (como en la transición de la Primera a la Segunda Parte), las interpolaciones de episodios ajenos al relato de las guerras del Arauco (como las batallas de San Quintín y de Lepanto). Y así como la referencia al rey en la condición de destinatario permanente aporta un elemento de unidad, también la regularidad cambiante del narrador coopera en el mismo sentido, del mismo modo que narrador y narratario se presuponen en el plano del relato.

Si en la invocación del poema el cronista ofrecía únicamente el recuento de los hechos verdaderos y de guerra ocurridos en la Araucanía, su programa se ve luego interferido por su *alter ego* poético quien, en el exordio al canto xv, introduce reflexiones sobre el amor y, tras citar a grandes poetas de esa tradición temática, afirma “que la lengua más rica y más copiosa / si no trata de amor es disgustosa”. Así mismo aparecerán después las heroínas indígenas

9 *Ibid.*

y escenas de amor en la Segunda y Tercera Parte¹⁰, marcando simbólicamente el sentimiento amoroso como equivalente a fidelidad y lealtad, siempre en contraste con las acciones de los conquistadores en la guerra, regidas por la codicia, la ambición y la soberbia¹¹.

Por otro lado, si el programa épico original se proponía cubrir exclusivamente los sucesos de Arauco, el narrador incorpora –en la Tercera Parte– el relato de guerras españolas en Europa, en San Quintín, Lepanto y Portugal, como muestras de la justa guerra y en oposición a la crueldad anticristiana de las guerras de conquista de Chile.

La intercalación de los micro-relatos de tema amoroso y los relativos a las guerras españolas en Europa pueden ser leídos, entonces, como recursos formales y temáticos válidos para abrir el poema a la variedad y evitar la monotonía pero, desde el punto de vista de su valor significativo, constituyen relatos contrastivos respecto a la narración de las guerras de conquista, a las cuales, en última instancia, cuestiona histórica y moralmente el narrador. Este, a través de su discurso, muestra la decepción que experimenta frente a las acciones de los conquistadores en Chile, a la vez que se muestra él mismo configurado como un sujeto compasivo ante el dolor indígena, receptivo ante sus expresiones, solidario y con disposición a la clemencia en situaciones límites.

10 Lía Schwartz Lerner. “Tradición literaria y heroínas indias en *La Araucana*”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 81 (1972): 615-625.

11 Ramona Lagos. “El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*”. *Cuadernos Americanos*, México, 5 (1981): 157-191.

Defraudado por la guerra, el narrador cambia de proyecto narrativo y prefiere contar la expedición que realiza con otros soldados a la región más austral de Chile (canto xxxvi), donde el paisaje virginal y generoso de Chiloé, al que contemplan como símbolo paradisíaco y utópico¹², es amenazado por la llegada de los españoles. Lejos de los escenarios de guerra, el narrador se distancia aún más de las motivaciones que la promueven. De esa manera se desintegra el programa épico y celebratorio de las guerras de Arauco, mientras cobra cuerpo y proyección una nueva mirada crítica, para algunos lascasiana, de la conquista de Chile y de América.

Este desvío definitivo de la narración descubre un discurso –no elogioso e imperial– sino cuestionador, alternativo, frente a la Conquista a la cual desmitifica y rechaza, contraponiéndole la dignidad del mundo indígena araucano, al que admira y mitifica. Ya no es posible la unificación armónica entre el proyecto ideológico de la Conquista y la realidad colonial¹³. Ante esa evidencia, concluye su relato el narrador: “Y yo que tan sin rienda al mundo he dado / el tiempo de mi vida más florido / y siempre por camino despeñado mis vanas esperanzas he seguido, / visto ya el poco fruto que he sacado / y lo mucho que a Dios tengo ofendido, / conociendo mi error, de aquí adelante / será

12 Juan Durán Luzio. “La Araucana, historia y tradición arcádicca”. *Creación y utopía. Letras de Hispanoamérica*, San José: Ed. Universidad Nacional, 1979, pp. 33-52.

13 Beatriz Pastor “Alonso de Ercilla y la emergencia de una conciencia hispanoamericana”, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana: Casa de las Américas, 1984, pp. 451-470.

razón que llore y que no cante” (xxxvii.76). El poema que se había propuesto, con disposición jubilosa, cantar las hazañas de los conquistadores de la Araucanía para salvarlas del olvido, tras efectuar su extenso recorrido narrativo termina enmarcado en la crítica de una nueva conciencia, considerada por algunos críticos como la voz emergente de la conciencia hispanoamericana en el contexto de la situación colonial.¹⁴

En su tiempo *La Araucana* fue leída por los hidalgos y caballeros españoles de los Siglos de Oro, que sentían halagada su ideología guerrera con la obra de Ercilla.

También la leyeron los sectores intelectuales de la península que la consideraron, como Lope o Cervantes, una obra de excepción en el género épico. Entre los poetas alcanzó una resonancia polémica, pero motivó el primer movimiento literario generado por una obra ligada a los sucesos americanos, conocido con el nombre de “Ciclo araucano”, dentro del cual se destacan *Cuarta y Quinta partes de La Araucana* (1597), de Diego Santiesteban Osorio; *El Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña; *El Purén indómito*, de Hernando Álvarez de Toledo; *Elegía de varones ilustres de Indias* (1589), de Juan de Castellanos; *La Argentina* (1602), de Martín del Barco Centenera; *Espejo de paciencia* (1608), de Silvestre de Balboa Troya y Quesada; *Nuevo Mundo y Conquista*, de Francisco de Terrazas e *Historia de la Nueva Méjico* (1610), de Gaspar Pérez de Villagrá, entre otros. En España Lope de Vega, apoyándose en el texto de don Alonso, escribió el auto sacramental *La Araucana* y la tragicomedia *El Arauco domado*.

14 *Ibid.*

Durante los siglos xvii y xviii el prestigio de *La Araucana* descendió, por cuanto se vio sujeto a exigencias de lectura que se reducían a los problemas de la preceptiva, desvinculando el poema de las condiciones histórico-culturales de su época, aunque en el siglo xviii algunas personalidades le prestaron interés. Así Voltaire, en su *Essai sur la poésie épique* (1726), le restituyó con sus juicios cierta reputación en Europa, aunque su valoración general no fuese positiva. En América, después de la Independencia, comienza una importante revaloración de *La Araucana*, pues se entiende como un texto fundacional de alta factura estética y vinculando a ideales de humanidad, justicia y patriotismo, como en el ensayo que le dedicó Andrés Bello en 1841.

Durante el siglo xix *La Araucana* llegó a tener veinte ediciones que le ratificaron su fama¹⁵. A finales del siglo, Marcelino Menéndez Pelayo se ocupó de estudiarla como el primer poema moderno en elevar la historia de su tiempo a un nivel épico, aunque también le hiciera reparos al encontrar deficiencias en su estructura poética, lo que no le impidió reconocer a *La Araucana* como el texto iniciador de la literatura chilena. En nuestro siglo la producción crítica sobre el poema es abundante y diversa, pero es necesario destacar el aporte de José Toribio Medina¹⁶, quien publicó una importante edición en cinco volúmenes que incluyen en el texto (t. 1-2) una detallada biografía de Ercilla y dos tomos de notas, documentos y estudios de invalorable utilidad para el investigador. Más recientemente ha aparecido una nueva y valiosa edición de Marcos

15 Frank Pierce. "The fame of *La Araucana*", *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, 3 (1982): 230-236.

16 Véase nota 3.

Morínigo e Isaías Lerner, que ha sido acogida por la opinión especializada¹⁷ como la edición definitiva.

¹⁷ Véase nota 3. La opinión especializada a la que hacemos referencia es la de Frank Pierce en el artículo consignado en la nota 15.

Representación y sentido de la Colonia en Mario Briceño Iragorry*

1. El estudio del período colonial en la historiografía venezolana, si bien cuenta con un repertorio documental abundante¹, no ha sido el más favorecido por la dedicación de los investigadores, toda vez que constituye –aunque parezca paradójico– un campo de interés más bien reciente en nuestro horizonte cultural.

Uno de los iniciadores de estos estudios fue Mario Briceño Iragorry, quien empezó sus reflexiones sobre esta temática a mediados de la década de 1920, basándose para ello en los trabajos de Aristides Rojas y, sobre todo, de Ángel César Rivas.²

* “Representación y sentido de la Colonia en Mario Briceño Iragorry”. Apareció en el volumen preparado por Isidoro Requena (comp.). *Presencia y crítica de Mario Briceño Iragorry*, Trujillo/Caracas: Comisión Presidencial para el Centenario de Mario Briceño Iragorry/Fundación Mario Briceño Iragorry, 1997, pp. 291-300. Posteriormente fue recogido en otro libro preparado por Rafael Ángel Rivas (comp.). *Veinticinco visiones sobre Mario Briceño Iragorry*, Caracas: Comisión Presidencial para el Centenario de Mario Briceño Iragorry, 1998, pp. 305-308.

- 1 Angelina Lemmo. *Historiografía colonial de Venezuela*, Caracas: UCV, 1977. (Posteriormente reeditada).
- 2 En 1926, Mario Briceño Iragorry publicó su antología *Lecturas venezolanas*, en la cual incluyó el ensayo “La formación

Con Caracciolo Parra León, Briceño Irigaray descubría un campo de investigación casi virgen para las investigaciones históricas de nuestro país, y por lo mismo lleno de limitaciones documentales y obstáculos metodológicos e ideológicos.

Estos últimos serían atacados por don Mario desde sus preocupaciones conceptuales, en las que profundizó mediante una cuidadosa revisión de la historiografía venezolana precedente.

El resultado fue un balance crítico de la misma, en la cual describió dos momentos principales: el que corresponde a la historia romántica y el de la historia positivista.

A la primera le cuestiona su unilateralidad política, expuesta a través de un discurso épico, de exaltación y glorificación de los héroes de la Independencia, en menoscabo de la dimensión social del proceso, del que se excluye el período colonial, visto como un vacío de incompetencia y oscurantismo. Briceño califica esta etapa como justificativa del papel de los libertadores, muy marcada por las pasiones republicanas, que no empezarán a disiparse sino a finales del siglo XIX.

A fines de ese siglo ubica la tendencia positivista, en la que reconoce una serie de importantes contribuciones para el estudio de la historia nacional, como son el estudio sereno de los hechos, sus fundamentos psicosociológicos

colonial de Venezuela”, de Ángel César Rivas, revelando –como se puede ver en la nota sobre este autor, que acompaña el trabajo citado– que ya don Mario estaba tratando de profundizar en su crítica historiográfica y en su proyecto de estudio de la Colonia en Venezuela. Cf. *Lecturas venezolanas*, 9.^a ed., Madrid: Edime, 1959, pp. 45-62.

y el interés por la causalidad, mientras que le critica la orientación determinista y su visión condenatoriamente pesimista de la sociedad venezolana.

Briceño reconoce los aportes empíricos de los historiadores positivistas, como la creación de los primeros museos y los primeros archivos, pero les cuestiona su inconsistencia metodológica, que les restaba posibilidades para la sistematización de los documentos y para su interpretación. Con respecto al extenso período de la Colonia, Briceño reconocía que los historiadores positivistas al menos alcanzaron a verlo como un antecedente importante para la formación de la república, aunque no tuviesen “una clara e integral concepción del pasado”.³

Para Briceño Iragorry las fallas de aquellos dos modelos historiográficos se centraban en la concepción misma de la historia, devaluada en ambos casos por el apasionamiento y por el empirismo científico que impedían una visión definida de la sociedad, de la cultura y de sus valores. Aquella deficiencia imponía una visión excluyente o mecanicista respecto a la Colonia, cuya significación era negada o reducida a un mero antecedente, sin que se pudieran delimitar sus características específicas ni su complementariedad en el balance formativo de nuestra evolución.

De esta manera se disponía a elaborar su propia concepción sobre las exigencias, el sentido y las funciones de

3 Mario Briceño Iragorry. “Nuestros estudios históricos”, *La historia como elemento creador de la cultura*, Caracas: Academia Nacional de la Historia (Col. Estudios, Monografías y ensayos, n.º 67), 1985, p. 62.

la historia, en cuya elaboración se debían tener en cuenta los componentes humanos:

80 Los factores humanos que se conjugaron para la formación de la sociedad colonial (español, indio, negro) no se han investigado en la medida deseable. [Mientras que] Por lo que dice a los elementos etnográficos y etnológicos, se ha carecido hasta hoy de una sistemática que preste soluciones armoniosas.⁴

2. Cuatro reflexiones fundamentales le sirven a Briceño Irigorry para exponer su concepción de la historia: el discurso de recepción que pronuncia en la Academia Nacional de la Historia en 1930, el artículo “La unidad de nuestra historia” (1932), su conferencia “La historia como elemento de creación” (1942) y el ensayo “Nuestros estudios históricos” (1947).

A partir de ellos elabora su idea de la “historia integral”, con el propósito explícito de “dar a la historia un sentido de balance con el tiempo”.⁵

Para él la historia es un elemento unificador de los destinos sociales, en tanto que es base espiritual de la sociedad para avanzar cívicamente; es una disciplina moral, que debe formar parte de la formación cívica del pueblo; es un proceso complejo y contradictorio que se debe estudiar para poder asumir el déficit que tenemos con el tiempo. De este modo, Briceño Irigorry convierte su visión de

4 *Ibid.*, p. 62.

5 Mario Briceño Irigorry. “La unidad de nuestra historia”, *Aviso a los navegantes* (1953), incluido en la obra citada en la nota anterior, p. 205.

la historia en un proyecto de unificación sociocultural, potencialmente formador de una conciencia de lo nacional y orientado hacia el reconocimiento de los derechos adquiridos en nuestra evolución, por ende, motor fundamental para promover cambios en el presente, a partir del conocimiento fundado del pasado.

De este modo el *sentido* de la historia integral que postula se sostiene sobre la articulación de las nociones de nación, tradición, unidad social, continuidad en la evolución y cambio de conciencia.

De ese modo aspira a recuperar “nuestro acervo de nación”, apenas percibido pues, “lejos de ser una Venezuela en categoría histórica nuestro país es la simple superposición cronológica de procesos triviales que no llegaron a obtener la densidad social requerida para el ascenso a nación”.⁶

Propone entonces, dentro de esas perspectivas, la *nacionalización de la historia* “como concepto integrador del ayer y como valor aglutinante y defensivo de nuestra realidad presente”.⁷

En ese marco inscribe Mario Briceño Iragorry la necesidad de recuperar la centenaria memoria colonial, con el propósito de superar la desarticulación de los períodos que nos había legado la historiografía anterior, cuya consecuencia inmediata ha sido la reducción del ámbito histórico que nos constituye, proyectada en una visión mutilada de la nación, de su cultura y de su proceso formativo.

6 *Ibid.*, p. 204.

7 *Idem.*, p. 206.

La historia que propone asume “la necesidad de defender las líneas determinantes de nuestra nación, es decir, los valores sutiles, imponderables que dan fisonomía diferencial a los pueblos”, a lo cual agrega, implicándose como autor-participante:

En todos mis trabajos he recalcado el tema de que las naciones se forman por la comunidad de valores geográficos, económicos, históricos y morales. He insistido sobre el valor de los cánones espirituales que dan carácter a los pueblos (...) Función de la Historia es mantener viva la memoria de los valores que sirven de vértebra al edificio social. Su objeto es presentar las formas antiguas como elementos indispensables para el proceso de reelaboración de cultura que corresponde a cada generación. No se puede mejorar lo que no se conoce.⁸

Nuestro período colonial todavía no se conoce a cabalidad, todavía aparece mutilado en distintos niveles del discurso histórico de nuestro tiempo⁹. Precisamente por esa situación, y ante el auge de los estudios coloniales en otras latitudes de nuestro continente, es como podemos

8 Mario Briceño Iragorry. “Explicación”, *Introducción y defensa de nuestra historia* (1952), incluido en *La historia como elemento creador de la cultura*, pp. 56-57.

9 La historia de la cultura, como la historia de la literatura y de las ideas, sigue sin registro satisfactorio en los estudios sobre el proceso del período colonial. Véase como muestra de ello el reciente libro de Yolanda Segnini. *Historia de la cultura en Venezuela*, Caracas: Alfadil, Col. Ameritextos, 10, 1995, que excluye por completo la época colonial.

valorar las propuestas y los aportes de Briceño Iragorrry con respecto a la historia social y cultural de la colonia.

3. Los principios teórico-metodológicos elaborados por el historiador para conocer el *sentido* del período colonial en los contextos de nuestra evolución los expuso de manera ejemplar en su ensayo “La leyenda dorada”, leído como conferencia en la Universidad Central de Venezuela en octubre de 1951.

Enfrentando la polarización entre las manidas “leyenda negra” y “leyenda dorada”, recursos retóricos que empañaban la comprensión de la Colonia en nuestro país, se propuso demostrar, desplegando una lógica implacable, la inutilidad de aquella vocación “leyendista” y esquematizadora, propia de los apasionamientos del romanticismo decimonónico: “A la ‘leyenda negra’ no opongo una ‘leyenda dorada’ (...) Una y otra por inciertas las repudio. La falsedad que destruye, he intentado contrariarla con la verdad que crea, no con la ficción que engaña”.¹⁰

Se proponía, desde esa perspectiva, recuperar el estudio de la complejidad del período colonial, viendo su escenario en el marco de las tensiones internacionales de aquella época, así como los factores económicos, políticos, sociales, culturales e ideológicos, tanto en sus dimensiones internas como en las externas.

La desmitificación de las oposiciones ideológicas encubiertas por las nociones de la “leyenda negra” y de la “leyenda dorada” constituía para Briceño Iragorrry –más que

10 Mario Briceño Iragorrry. “La leyenda dorada”, *Tapices de historia patria. Ensayo de una morfología de la cultura colonial*, 5.^a ed., Caracas: Impresos Urbina, 1982, p. 109.

la aparente defensa de su hispanismo crítico— la ocasión para suscitar un cambio de actitud en los estudios de la historia colonial, pues sus propuestas entrañaban una decidida búsqueda de pertinencia y un necesario rigor en el análisis de las realidades coloniales, así como un empeño de aplicabilidad y adecuación de los resultados de su estudio, en función de su presente inmediato y del porvenir.

Le interesaba mostrar la Colonia como una etapa fundacional de la nacionalidad, en cuyo proceso formativo se manifestaban sujetos distintos, con diversos grados de competencia y actaciones históricas, que diseñaban un contexto social y cultural cuya significación quedaba olvidada, o directamente negada, en las disputas “leyendistas”, que tampoco permitían calibrar el sentido constructivo de la producción colonial ni sus legados, imposibles de borrar dentro de las prácticas sociales, culturales e intelectuales del país.

Si la historiografía precedente, en buena medida, había presentado un período colonial tenebroso, oscurantista, Briceño Iragorry lo mostraba ahora de otra manera con la agilidad de su prosa ensayística.

No era espesa medianoche la existencia colonial. Yo le encuentro semejanza mayor con una prolongada y medrosa madrugada, durante la cual los hombres esperaron el anuncio de la aurora. Nuestro siglo XVIII es la expresión viva de una agonía de creación.¹¹

11 *Ibid.*, p. 25.

El estudio que proponía procuraba establecer una distancia prudente con respecto a los hechos y a las ideas de la época colonial, para poder procesar desapasionadamente los documentos y extraer de ellos las respuestas que –en su perspectiva– demandaba nuestra conformación como nación, indagando en sus orígenes.

Desde ese enfoque, tanto los conquistadores como los libertadores habían cumplido –con la diversidad de sus objetivos– actos de fundación que el proceso de nuestra evolución se ha encargado de empalmar en un conjunto, dentro del cual participan distintos comportamientos y éticas, como también diversas presencias étnicas (indígenas, africanas, mestizas).

El esfuerzo de matización de sus juicios constituye otro aporte de Briceño Irigorry para el estudio de la realidad colonial pues, aparte de la orientación problematizadora, crítica, de sus percepciones históricas, siempre abiertas a la discusión, ofrecía casos particulares y especialmente representativos como ejemplos de sus contribuciones analíticas, como Andrea de Ledesma, el regente Heredia y Antonio Fernández de León¹², o explicaciones de conjunto, como en sus *Tapices de historia patria* (1934).

Esa visión cualitativa de la historia colonial elaborada por Mario Briceño Irigorry no puede verse, sin embargo,

12 Véanse las obras de Mario Briceño Irigorry. *El caballo de Ledesma* (1942), Caracas: Monte Ávila Editores (Biblioteca Popular El Dorado, n.º 20), 1972; *Casa León y su tiempo* (1946), Caracas: Monte Ávila Editores (Biblioteca Popular El Dorado), 1981; *El Regente Heredia o la piedad heroica* (1947), Caracas: Academia Nacional de la Historia (Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, n.º 184), 1986.

como una producción aislada, pues en otras partes del continente también empezaban a producirse enfoques parecidos, como lo revelan los estudios de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Luis Alberto Sánchez, entre otros, que se inquietaron por la revisión heterodoxa de la Colonia, como en Venezuela Picón Salas, Enrique Bernardo Núñez, Ramón Díaz Sánchez y Arturo Uslar Pietri, por solo nombrar algunos contemporáneos de don Mario, justo en la época de entreguerras, que imponía necesidades de definición y afianzamiento nacionales en el marco de una crisis internacional que se proyectaría intensamente en la segunda postguerra.

Ante las vacilaciones y confusiones de una época de crisis, la apelación crítica a la memoria colectiva parecía ser una respuesta, según lo percibía el historiador trujillano:

Buscar mayor resistencia para el basamento de la nacionalidad, he aquí el solo móvil de mis estudios de historia. Creo en la Historia como una de las fuerzas más efectivas para la formación de los pueblos. No miro los anales antiguos como historia de muertos o como recuento de anécdotas más o menos brillantes. La Historia tiene por función explicar el ser de la sociedad presente y preparar los caminos del futuro. Mientras más penetrante sea ella en el tiempo, mayor vigor tendrán los valores experimentales que de su examen podamos extraer.¹³

13 Mario Briceño Iragorry, "La leyenda...", *op. cit.*, p. 19.

4. El estudio más coherente y elaborado de Briceño Irigorry sobre el proceso colonial, como se sabe, es *Tapices de historia patria*, un libro que durante años ha sido visto, en sus distintas reediciones, como una especie de manual para escolares, sin que sea eso exclusivamente, pues su articulación interna responde minuciosamente a las concepciones del autor que hemos venido comentando, quien –a partir de la tercera edición– le agregó su denso ensayo “La leyenda dorada” como prólogo.

Sin detenerse en disquisiciones previas sobre problemas tan controversiales como la periodización, su estudio establece fundamentalmente tres secuencias históricas básicas: 1498, año del primer contacto español con nuestro territorio; 1777, fecha del establecimiento de la Gran Capitanía General de las Provincias Unidas de Venezuela y 1810, referencia de la declaración de la Independencia. Períodos que matiza críticamente con precisiones e informaciones puntuales, respecto a la evolución de cada uno de ellos, dando cuenta de sus respectivos procesos.

Esa articulación de esta historia del período colonial discurre a través de trece capítulos o “tapices”, que exponen el primer contacto, con la llegada del tercer viaje de Colón; la conformación progresiva del territorio, ilustrada con una cartografía histórica fundamental; la participación de los distintos sujetos –indígenas, hispanos y criollos– en el proceso; el papel de las instituciones educativas, eclesiásticas y gubernamentales en la formación de la cultura colonial; el legado material y simbólico de ese período en nuestro siglo; los conflictos sociales, el efecto de las invasiones piratas y el surgimiento del liderazgo independentista, con sus proyecciones sobre la conformación de las primeras ideas de la nacionalidad, como partes

constitutivas de un enfoque cuyo propósito era cimentar “una Historia integral, que no satisfaga únicamente la curiosidad del lector acerca del pasado, sino que modifique también su concepción del presente”¹⁴, según expone el autor en la nota final de sus *Tapices...*

Lejos de la interpretación dogmática del culto a los héroes, o de la condenación de la Colonia por su supuesto oscurantismo estéril, Briceño Irigorry, apelando a un repertorio de información considerable, *reconstruye* –sin abrumar con el manejo de los datos– un período colonial que nos ofrece como el inicio germinal de la nacionalidad y de *la Patria*, según prefiere decir, cuya continuidad –en los órdenes político, económico, social, lingüístico, religioso y cultural– se proyecta en la República, sin que ello signifique en la realidad de los hechos la negación del período fundacional, donde se gestaron tanto la tradición como una nación difuminada, que aún no alcanza su plena consolidación en un modelo sociocultural estable.

Representación y sentido de la Colonia, que de algún modo nos habitan en aspectos del imaginario social, o en algunas formas de la vida colectiva, sin duda signos expresivos de nuestra maltrecha nacionalidad y valores solapados de nuestro patrimonio cultural, recuperados y legados por Mario Briceño Irigorry a nuestro país, como un claro mensaje *con destino*¹⁵ en busca de nuevos destinatarios en estos tiempos difíciles.

14 Mario Briceño Irigorry, “Explicit”, *Tapices...*, *op. cit.*, p. 192.

15 En 1951, Mario Briceño Irigorry publicó su libro *Mensaje sin destino. Ensayo sobre nuestra crisis de pueblo*, que según el mismo autor derivó, en cierta medida, de *Tapices...* Preocupado por la crisis cultural, vinculada a las relaciones

discordantes entre tradición, nación e historia, “en forma polémica, volví sobre las viejas tesis de *Tapices de historia patria* y busqué unir el concepto de tradición con los temas creadores de lo nacional. Los valores del viejo hispanismo se remozaron como dimensión defensiva de la nacionalidad, y en una serie de artículos me di a desarrollar todos los enunciados de *Mensaje sin destino*” (Mario Briceño Iragorry, *Diálogos de la soledad*, Mérida: Universidad de Los Andes, 1958, p. 18). En la situación actual, los motivos de preocupación de don Mario están todavía sin resolver, y se han agravado. En este contexto, y en las vísperas del medio milenio de la llegada de Colón a nuestras costas, la revisión de las propuestas de Briceño Iragorry –aún en medio del escepticismo, la confusión, el pesimismo y la incertidumbre predominantes– puede ser una posibilidad para ventilar los factores que han mantenido al país en una crisis endémica.

Intentos y fundaciones

Notas sobre la reseña y la formación de la crítica literaria en Hispanoamérica*

93

La reseña bibliográfica es, en primera instancia, un *testimonio de lectura* que se manifiesta en la *forma de una escritura ancilar* y debe su existencia –en tanto mensaje– a un texto previo, a partir del cual se justifica como hecho cultural.

La reseña es también un *tipo* específico entre las *formaciones discursivas* producidas en el periodismo masivo y en otras publicaciones periódicas de carácter académico. Su función básica consiste en propiciar la relación entre un libro y un público virtual, a través de la información, comentarios, valoraciones y orientaciones elaboradas por el reseñador.

La reseña bibliográfica es, en principio, una operación intelectual que permite la transformación de una lectura individual en una escritura mediadora y de proyección

* “Notas sobre la reseña y la formación de la crítica literaria hispanoamericana”. Este texto corresponde al de una Ponencia presentada en las III Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Jalla), realizadas en Quito en 1997. Apareció en la redacción original en *Kipus*, Quito, (6): 63-68, 1^{er} semestre de 1997.

colectiva, capaz de movilizar el circuito editorial constituido por la industria que produce y/u ofrece el libro, autores, lectores, la institución de la lectura, el consumo bibliográfico, información e ideología.

94 Ese proceso forma también el *circuito literario*, en el cual se organizan determinadas editoriales respecto a comunidades específicas de lectores, mediando entre aquellas y estos los periódicos y/o revistas que actúan como enlace reproductivo, contribuyendo así a crear valores, hábitos, necesidades de lectura y unos lectores entrenados que afirmarán la *literatura como institución social* y cultural. Es lo que apunta Lorenzo Gomis:

Al combinar la noticia de libros con los debates sobre ideas y el juicio sobre el gusto, la crítica periodística en las publicaciones especializadas cumple varias funciones: influye en la literatura que se hace, extiende el número y aviva la atención del público lector y comunica al escritor con el público y a este entre sí: los movimientos, las corrientes, las modas que se extienden rápidamente son una aportación periodística a la literatura como fenómeno social.¹

2. Pero en los nacientes países hispanoamericanos de inicios del siglo XIX no se cumplía cabalmente, todavía, esa complejidad.

Sin recursos económicos ni técnicas suficientes para imprimir sus libros, los escritores se veían obligados a

1 Lorenzo Gomis, "Literatura y periodismo", *Boletín informativo. Fundación Juan March*, Madrid, (132): 3-16, diciembre, 1983.

utilizar las publicaciones periódicas como únicos medios para divulgar sus textos, sus traducciones y la información sobre letras y otros asuntos culturales que consideraban vigentes. Según Boyd Carter:

Las razones para ello tuvieron que ver con la falta de estabilidad política y económica, las intervenciones de potencias extranjeras, la carestía del papel, la censura –que era más fácil ejercer con los libros– y la predilección de los lectores por los géneros breves.²

En los diarios y primeras revistas se publicaban entonces distintas secciones, que se dedicaban a divulgar diversos géneros y tipos de información, entre ellos *reseñas de libros*.

A inicios del XIX la reseña representaba el canal para ejercitar las primeras estrategias informativas y promocionales del libro importado o contrabandeado, presentándose así como una incipiente forma publicitaria en funciones didácticas.

Surgida de la cultura ilustrada, la reseña promovía subliminalmente las ideas del derecho a la información, del deber de adquirir conocimientos para avanzar hacia etapas superiores de libertad y justicia. La reseña sería así una discreta fórmula para la ampliación del público lector, para la fijación de criterios y valores en tanto instrumento

2 Boyd Carter. “Revistas literarias hispanoamericanas del siglo XIX”, Luis Iñigo Madrigal (coordinador), *Historia de la literatura hispanoamericana II. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid: Cátedra, 1987, p. 75.

promotor de información, de conocimientos y de un mercado bibliográfico.

96 Era preciso articular los procedimientos adecuados que permitieran difundir con eficiencia las ideas emancipadoras y crear un público preparado y crítico, al mismo tiempo que se producía una literatura que pretendía ser expresión propia e independiente.

En el siglo XIX –señala Jean Franco– la literatura se concibió no solo como instrumento de protesta social, sino también como medio para modelar la conciencia nacional y crear un sentimiento de tradición. De ahí también que el afán del escritor por mostrar la originalidad de su cultura a menudo entrara en conflicto con los modelos europeos que inconscientemente aceptaba.

El cambio real en el panorama artístico latinoamericano –agrega– comienza a realizarse hacia mediados del siglo, con el surgimiento de grupos literarios y la fundación de círculos para promover la publicación de poemas y novelas, ofrecer aliento y crítica, y crear un público –aunque fuera reducido– para el aspirante a escritor.³

La ciudad, la prensa, el libro, el librero, el público, las primeras bibliotecas (de ascendencia colonial), el ciudadano ilustrado y el escritor constituirían entonces el circuito moderno, cuya vitalidad se revelaría en las tertulias y en el periódico para incentivar la producción cultural. En

3 Jean Franco. *La cultura moderna en América Latina* (1967), México: Joaquín Mortiz, (1971), p. 18.

ese contexto, la reseña jugaría un papel importante para la formación de grupos literarios, desde antes de mediar el siglo XIX.

3. Uno de los primeros autores que utilizó la reseña en el sentido descrito fue Andrés Bello, quien publicó numerosas reseñas tanto en *El repertorio americano* como en la prensa de los primeros años de la Independencia.

En *El repertorio...* incluía siempre secciones dedicadas a temas de “Filología, Crítica, Bellas Letras”, de “Bibliografía española, antigua y moderna”, o de críticas de teatro.

Pero si eran amplias esas secciones, más lo fueron los criterios de selección para sus reseñas, dedicadas a libros de filosofía, ética, historia, poesía, narrativa, crítica literaria y traducciones.

Obedeciendo a los principios dominantes de la élite ilustrada que concibió el modelo de los Estados nacionales, Bello elaboró ideas y proyectos dentro de los criterios nacionalistas tanto en sus estudios y reflexiones sobre la lengua castellana en América como en sus consideraciones literarias. A Bello le estimulaba articular una literatura hispanoamericana según los intereses y concepciones de los sujetos conductores del proyecto independentista, entre los cuales se encontraba él mismo.

Aunque es frecuente la afirmación, y hasta la constatación, de que los líderes de la Independencia censuraron y silenciaron la Colonia, es posible matizar esos juicios si revisamos las reseñas escritas por el lingüista venezolano, quien –a juzgar por esos textos– lejos de simplificar su visión de la historia colonial, nos reveló su complejidad, su heterogeneidad cultural y sus contradicciones, en un esfuerzo conmovedor por preservar la memoria americana,

antes escamoteada en buena parte por las prohibiciones españolas.

98 Tres de sus reseñas pueden servir como ejemplo: “Historia de la conquista de México por un indio mexicano del siglo xvi”, de *Chimalpain* (abril, 1827); “Noticias secretas de América”, de Jorge Juan y Antonio Ulloa (enero, 1827); e “Historia antigua de México”, de Francisco Javier Clavijero (octubre, 1826).

Publicadas todas en *El Repertorio Americano* (Londres, 1826-1849)⁴, seleccionan textos disidentes ante el régimen español: uno de un indígena censurado, otro de dos funcionarios españoles acusados de difamación contra la Corona y, por último, un libro escrito por un jesuita mexicano expulsado a Italia.

3.1. Con respecto al texto de *Chimalpain*, justifica su edición por tratarse de un libro que recupera antiguas tradiciones aborígenes sepultadas por los conquistadores cuyos contenidos convienen para objetivar la memoria colonial, pues “el público tiene derecho a que se le ponga en posesión de los originales, cuya falta nada puede suplir...” y por “la importancia que tienen estas obras para nosotros como producciones de los primeros tiempos de la literatura americana”.

Bello consigna datos del editor, Carlos María Bustamante, del autor indígena, *Chimalpain*, del cual reivindica la originalidad de su escritura, la riqueza de información que comporta y el estilo, al que hace sin embargo algunos

4 Andrés Bello. *Obras completas*, t. III, Caracas: Fundación La Casa de Bello, 1981.

reparos. Confiesa haber leído solamente sesenta y siete capítulos del texto, que según Bello estaba en proceso de edición, lo cual le impide dar datos más precisos sobre el hecho editorial. No obstante, para terminar la reseña dando muestra de las cualidades y sentido del *Manuscrito de Chimalpain*, inserta –a manera de cita ilustrativa– el capítulo 49.

Lo que sorprende es que Bello manejara pruebas de imprenta, antes de la publicación del libro, que finalmente no apareció en aquellos años, sino muy tardíamente, en 1890.

3.2. La reseña de *Noticias secretas de América* (Londres: David Barry Editor, 1826. 2t) es presentada como una mera información editorial, en la cual integra datos sobre el editor inglés, sobre los autores y sobre la organización de la obra, que elogia por sus cualidades intelectuales, éticas e históricas. Destaca el sentido crítico y su apego a la verdad en favor de América, y reconoce a los autores como “escritores de temple”. Llama la atención la declaración de Bello sobre la necesidad de un “artículo más extenso”, con lo cual revela su conciencia de los límites de una simple reseña informativa, un tipo de reseña que cultivó muy poco.

3.3. Finalmente, la reseña sobre la *Historia antigua de México* (Londres: R. Ackerman, 1826. 4t.), de Francisco Javier Clavijero, le atrae por la ponderación de sus juicios y discusiones frente a las historias escritas por españoles, a las cuales refuta el mexicano apegándose –según Bello– a la verdad y a la exactitud documental. El reseñador celebra la riqueza de información que contiene el libro respecto a los indígenas prehispánicos del Anahuac y sobre sus logros culturales, describe la organización de la obra

y lamenta que sea traducción de la versión en italiano, en lugar del original castellano.

100 4. Vistas desde nuestro tiempo, las reseñas de Andrés Bello adelantan reflexiones sobre el *corpus* constituido por aquellos textos que fueron objeto de censuras durante la Colonia; amplían las ideas sobre la *evaluación y calificación* de los textos, en atención a lo que Bello considera ética y culturalmente más conveniente para la *preservación de la memoria* de la América independiente y para la *conformación de la literatura americana y nacional*, además de distinguir entre dos tipos de reseña: reseña crítica y reseña informativa, cuyas funciones quedan así bien definidas.

Todavía no contamos con una historia escrita sobre la crítica literaria del continente, pero se ha avanzado bastante en la observación y análisis de su proceso. No obstante, la reseña sigue situada, al menos en los círculos académicos, dentro de la clasificación de “género menor” entre los tipos discursivos de la crítica.

Quizás convenga revisar las consideraciones de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo al respecto:

La expansión de la prensa, correlativa a la expansión del mercado de consumidores letrados, consolida esta primera figura de la crítica y del crítico profesional, que escribe sus lecturas en las secciones de libros o en los suplementos literarios para el público. Actividad profesionalizada, la crítica no es todavía en este ciclo en que aparece ligada a la prensa y a las publicaciones periódicas, una disciplina. La familiaridad con el mundo de las artes y las letras, es decir, la sensibilidad del hombre

“cultivado”, es el presupuesto que le confiere autoridad a la opinión del crítico. Para que la crítica tome el carácter de una disciplina será necesario que comience el otro ciclo, el ciclo de la crítica universitaria.⁵

5. El estudio de la crítica literaria en América Latina, aunque ha tenido en los últimos años adelantos y aportes innegables, dista mucho todavía de haber sido organizado o sistematizado en un balance histórico.

Esa carencia ha conducido muchas veces a lecturas de textos del pasado en las que se privilegian criterios, procedimientos y valorizaciones de nuestro tiempo, según los cuales los textos estudiados quedan a menudo separados, más o menos arbitrariamente, de su universo cultural, revelándose así según las perspectivas analíticas particulares del crítico que los manipula. Este tipo de lecturas es más frecuente cuando los textos corresponden a períodos que no legaron registros suficientes, que permitirían revisar cómo fueron abordados en su específica contemporaneidad.

El investigador, por lo general, acude a las historias de la literatura, a estudios monográficos, a la lectura de ensayos, para organizar sus repertorios de análisis. Utiliza las publicaciones editadas en revistas especializadas, o en libros y, en los mejores casos, recurre también a la documentación hemerográfica menuda para indagar entre los periódicos de la época que convoca su interés.

5 Carlos Altamirano; Beatriz Sarlo. *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires: Hachette, 1983, p. 94.

No obstante, lo más común es que soslaye los trabajos “menores”, como las *reseñas* bibliográficas, reseñones o comentarios de libros, aunque la reseña comporte una perspectiva de lectura capaz de construir matrices de opinión que orientan al público de una determinada manera, hecho nada desdeñable para el investigador.

Si a esto se agregan las sugerencias que derivan de estudios como los realizados por Boyd Carter sobre la importancia de las publicaciones periódicas para la comprensión cabal de las literaturas producidas en el siglo XIX, la reseña puede ser vista entonces como un tipo de material especialmente útil para observar cómo se produjo en aquel tiempo la construcción de las “literaturas nacionales” de las repúblicas hispanoamericanas.

Manuelita Sáenz, personaje literario*

103

A doscientos años de su nacimiento, y a ciento cuarenta y uno de su muerte, no es fácil ni factible elaborar una caracterización exacta ni verídica de una figura tanto histórica como mítica cual es Manuelita Sáenz (1727-1856).

Sin embargo, no escasean los *relatos* donde la memorable quiteña aparece *representada* según las *perspectivas e interpretaciones* del narrador de ocasión.

García Márquez, en *El general en su laberinto* (1989), la describe:

Era astuta, indómita, de una gracia irresistible, y tenía el sentido del poder y una tenacidad a toda prueba. Hablaba buen inglés, por su marido, y un francés primario pero comprensible, y tocaba el clavicordio con el estilo moji-gato de las novicias. Su letra era enrevesada, su sintaxis intransitable, y se moría de risa de lo que ella misma llamaba horrores de ortografía. El general la nombró curadora de sus archivos para tenerla cerca, y esto les hizo fácil el amor a cualquier hora y en cualquier parte, entre

* “Manuelita Sáenz, personaje literario”. Publicado en la revista *Academia*, Mérida, (7): 127-136.

el fragor de las fieras amazónicas que Manuela domesticaba con sus encantos.¹

104 Pero apenas un año antes de la aparición de esa novela del Premio Nobel colombiano, Denzil Romero había publicado *La esposa del Dr. Thorne* (1988), galardonada con el X Premio “La Sonrisa Vertical” entre glorificaciones y escozores, en la cual la figura de Manuelita se revelaba completamente distinta. Tanto que el autor debió enfrentar excomulgaciones, retos a duelo, denuncias de corrupción, sometimientos a juicio y otras diatribas de menor ponderación que consagraron su libro en el escándalo.

No era la primera vez que Manuela quedaba expuesta a tales situaciones, ni en el marco de sus experiencias vitales, ni en el panorama de sus representaciones literarias, donde la exquisita quiteña ha oscilado entre la imagen de la “adorable loca” y la figura de la “Libertadora del Libertador”, según expresiones conocidas de su ilustre amante.

1. Desde otras perspectivas, quizás menos románticas, Manuelita ha sido escindida en dos representaciones polarizadas entre sí: entre el *mito heroico* y el *mito erótico*. Dos operaciones descriptivas que pretenden congelarla o embalsamarla en dos arquetipos que la reducen en su significación.

Por un lado, es una figura legendaria del imaginario épico de la Emancipación; por el otro, una imagen de

1 Gabriel García Márquez. *El general en su laberinto*, Bogotá: Edit. La Oveja Negra Ltda., 1989, p. 157.

alcoba, cuyas proezas se narran desde un húmedo fragor voyeurista.

Esas dos Manuelitas responden a concepciones y a ejercicios de manipulación narrativa que se orientan hacia la exposición de la *representatividad pública* de la dama, o hacia la revelación escarnecida de sus *intimidades privadas*. En el primer caso el relato se desplaza hacia el discurso solemne de la historia; en el segundo hacia un discurso irreverente, fundado en la ironía.

Esa duplicidad de enfoques ha perseguido y asediado a Manuelita tanto en la oralidad de su tiempo como en las escrituras que la han representado póstumamente en sus relatos.

1.1. En cuanto a los decires y maledicencias de los tiempos de la Independencia, la propia Manuela parece haber tenido actitudes definidas pues, en una célebre carta a su esposo, en la que hacía referencia al Libertador, escribió:

Yo sé muy bien que nada puede unirme a él bajo los auspicios de lo que usted llama honor. ¿Me cree usted menos honrada por ser él mi amante y no mi marido? ¡Ah; yo no vivo de las preocupaciones sociales inventadas para atormentarse mutuamente.²

2 Recogida por Ricardo Palma en “La carta de la Libertadora”, *Tradiciones peruanas completas*, Madrid: Aguilar, 1957. Texto reproducido en Arturo Valero Martínez (editor). *En defensa de Manuela Sáenz. La Libertadora del Libertador*, Guayaquil: Editorial del Pacífico, 1988, pp. 61-64. Véase también en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*. “Epistolario de Manuela Sáenz”, Caracas, n.º 116, oct.-dic., 1946, pp. 443-463; *Manuela Sáenz: epistolario*, Quito: Banco Central del

1.2. En lo que concierne a los textos impresos, han estado muchas veces sometidos a los mandatos del escándalo. Una de las primeras apuntes biográficas sobre Manuela, fueron las escritas por un contemporáneo suyo, Jean Baptiste Boussingault, en una parte de sus *Memorias*, aparecidas en francés entre 1892 y 1903 en París. Traducidas parcialmente al castellano en la década de 1940 con la finalidad inmediata de editarlas, ocasionaron tal revuelo, apenas impresas en 1949, que el ministro de Educación determinó que debían ser incineradas, con lo cual condenó a desaparecer los cinco mil ejemplares de la edición, pues –según su parecer– atentaban contra la moral, la verdad histórica y la correcta interpretación sobre la investidura de los fundadores de la patria.

Una turbación parecida ocasionó la edición hecha en 1974 por Ediciones Centauro, pero no llegó al dramatismo arrasador de la piromanía precedente.

Algo similar había sucedido también con el libro *Las cuatro estaciones de Manuela* (1956), del investigador alemán Victor von Hagen, porque este apoyaba parte de sus alegatos biográficos en los elaborados por Boussingault en la obra mencionada.

Con anterioridad, en 1880, en tiempos de Guzmán Blanco, un volumen de las *Memorias* de O'Leary que contenía textos y documentos relativos a Manuelita, fue mutilado y sacado de circulación sin que mediaran explicaciones ni justificaciones sobre la medida.

Ecuador/Centro de Investigación y Cultura, 1986 (Estudio y selección de Jorge Villalba S.).

El caso más reciente es el de la novela *La esposa del Dr. Thorne*, que –como apuntamos anteriormente– levantó una ola de respuestas de toda índole en 1988, hasta el punto de convocar declaraciones y severas posiciones formales del Congreso ecuatoriano y de otras instituciones colegiadas de los países bolivarianos.

2. A doscientos años de su nacimiento, el nombre de Manuela Sáenz gravita todavía entre la censura y el escándalo, aunque su pálida presencia en nuestra cultura y en nuestra memoria no sea más que registro narrativo, esfuerzo de representación de la persona ausente, tejido de signos posibles de interpretación.

Vista desde esa óptica, Manuelita es en esos relatos un personaje literario heterosémico, de significados polivalentes, que se actualizan según la formación, el interés y las búsquedas del lector que los interpreta. Aunque también varían –en cada representación textual del personaje– los puntos de vista que lo configuran.

3. Así podemos percibir los cambios de representación y de sentido de que es objeto la figura de Manuela en las *Memorias* de Boussinglout y de O’Leary; en las *Tradiciones peruanas*³ de Ricardo Palma; en las *Leyendas históricas de Venezuela*⁴ de Aristides Rojas; en las biografías⁵ de Alfonso

3 Ricardo Palma. “Doña Manuela Sáenz (‘La Libertadora’), *op. cit.* Texto recogido en Valero Martínez (editor), *op. cit.*, pp. 65-69.

4 Aristides Rojas. “El Libertador y la Libertadora del Libertador”, *Leyendas históricas de Venezuela*, Caracas: Fundarte, 1995.

5 Véase: Alfonso Rumazo González. *La Libertadora del Libertador*, Buenos Aires: Almendros y Nieto, ed., 1945; Alberto

Rumazo González, *La Libertadora del Libertador* (1944); de Victor von Hagen, *Las cuatro estaciones de Manuela* (1952) y *Manuela Sáenz. La amante inmortal*, o de Alberto Miramón, *La vida ardiente de Manuelita Sáenz* (1944).

108 Más o menos agudas y puntuales pueden ser las representaciones del personaje en las biografías que se ocupan de Simón Bolívar, pues estas tratan a Manuela como una figura secundaria. Algo parecido sucede en la literatura, en novelas como *El general en su laberinto*, de García Márquez, y *La ceniza del Libertador* (1987), del también colombiano Fernando Cruz Kronfly, entre otras que se ocupan del mismo asunto.

Otro será el caso de aquellas novelas que tienen como centro de su proceso narrativo a la propia figura de Manuela⁶, como son *Amor y gloria: el romance de Manuela Sáenz* y *el Libertador Simón Bolívar* (1952), de María J.

Miramón. *La vida ardiente de Manuelita Sáenz*, Bogotá: Librería Suramérica, 1944; Victor von Hagen y Christine von Hagen. *Las cuatro estaciones de Manuela*, México: Edit. Hermes, 1953; y Victor von Hagen, *Manuela Sáenz. La amante inmortal*, (s.l.), Cuarto Festival del Libro Venezolano, (s.d.). En 1978, la periodista y escritora venezolana Ana Mercedes Pérez anunció la inminente publicación de un libro suyo, rectificador y documentado, sobre Manuelita Sáenz. Ver: Rosana Ordóñez. "Manuelita Sáenz sí fue una gran dama". *El Nacional*, Caracas, 16 de enero de 1978, p. C-16.

6 María J. Alvarado Rivera. *Amor y gloria: el romance de Manuela Sáenz y el Libertador Simón Bolívar*, Lima: Imprenta del Colegio Militar Leoncio Prado, 1952; Raquel Verdesoto de Romo Dávila. *Manuela Sáenz. Biografía novelada*, Río de Janeiro: Livraria H. Antunes editora, (s.d.); Fernando Cruz Kronfly. *La ceniza del Libertador*, Bogotá: Planeta Colombiana, 1987; Denzil Romero. *La esposa del Dr. Thorne*, Barcelona, España: Tusquets Editores (Col. La Sonrisa Vertical, 57), 1988.

Alvarado Rivera; *La caballera del sol* (1964), de Demetrio Aguilera Malta; *Manuela Sáenz: la divina loca* (s.d.), de Olga Briceño y *La esposa del Dr. Thorne* (1988), de Denzil Romero.

El personaje tiene también ocurrencias parecidas en el teatro⁷, como en *Manuela Sáenz* (1960), de Luis Peraza; “Las tardes de Manuela” (1992), de José Manuel Freidel y, más recientemente, *La dama del sol* (1993), de Rubén Darío Gil y el monólogo *Manuela Libertadora* (1997), de Edmundo Aray.

Manuelita no podía estar ausente en el campo de la poesía, donde también ha sido representada, aunque con menor difusión, en textos como “Amores de Bolívar y Manuela” (1970), de Rafael Pineda⁸, y *La insepulta de Paita* (1967), de Pablo Neruda.⁹

Para otras referencias: Trino Borges. “Anotaciones. Manuela”, *Vértice*, diario *Frontera*, Mérida, 6 de abril de 1997, p. 2-B.

- 7 Luis Peraza. *Manuela Sáenz*, Caracas: Cuadernos Literarios de la AEV, 1960; José Manuel Freidel. “Las tardes de Manuela”, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*, Madrid: FCE (Sucursal España), 1992, pp. 767-801; Rubén Darío Gil. *La dama del sol*, Caracas: Ateneo de Caracas, 1993; y el reciente monólogo, todavía inédito, “Manuela, Libertadora”, de Edmundo Aray, representado por la actriz Haydée Pino en el Teatro César Rengifo de la Universidad de Los Andes, en Mérida, el 23 de noviembre de 1997. Anterior a estas últimas piezas es el guion de radio-teatro escrito por Francisco Herrera Luque, “El mito de Manuela Sáenz”, incluido en el capítulo 211 de *La historia fabulada. (Tercera serie)*, Barcelona, España: Pomaire, 1983, pp. 67-72.
- 8 Rafael Pineda. *Amores de Bolívar y Manuela. Poema. Con un poema inédito de Manuela al Libertador*, Caracas: Cromotip, 1970.
- 9 Pablo Neruda. “La insepulta de Paita. Elegía dedicada a la memoria de Manuela Sáenz”, *Lecturas dominicales, El Tiempo*, Bogotá, 17 de septiembre de 1967, p. 8. Este texto fue publicado también en el cuaderno *La insepulta de Paita*. Caracas:

4. Los cambios de género, como los cambios de perspectiva, ocasionan importantes matices en la configuración del personaje, en la definición de sus funciones y en la elaboración del sentido de la figura de Manuela, cuyo perfil se modifica en cada texto y en cada lectura, donde el efecto de realidad que produce depende de los juegos de manipulación del escritor y de las destrezas de interpretación de quien los decodifica.

En todo caso, la configuración del personaje, su sentido y sus funciones en el circuito sociocultural no son asequibles sino a través de los textos, que apenas nos ofrecen fragmentos de una vida a través de los signos de la escritura y de sus asociaciones interpretativas. Estas podrán ser más completas en la medida en que conozcamos mejor los contextos históricos, el papel que desempeña y las vinculaciones de Manuela entre otros personajes de su tiempo. De allí dependerá el *efecto de realidad*, o al menos la verosimilitud, que transmitan los textos.

No estamos en posibilidad de entrar en la disputa por depurar *la verdad*, si acaso nos situamos en el empeño por oír unas voces que transmiten creencias, apreciaciones, sus limitadas interpretaciones.

Cuando Boussingault, coetáneo de Manuela, escribe su personaje, la caracteriza como trivial, coqueta, excéntrica, sensual, veleidosa, irreverente, pero valerosa y muy cambiante, pues –apunta– “a veces era una gran señora, a veces una ñapanga”.

Sociedad Bolivariana de Venezuela, 1988. Además fue recogido en Arturo Valero Martínez (editor). *En defensa de Manuela Sáenz*, pp. 29-46.

La trivialidad se manifestaba –según el químico francés– en la simpleza y superficialidad de sus conversaciones, por lo general poco interesantes. Burlona y carente de sutilezas, la presenta como una mujer de escasa instrucción, liviana y provocadora en sus comportamientos hacia los hombres: “¡Qué asombrosa personalidad la de Manuelita! ¡Cuánta debilidad, cuánta trivialidad, cuánto valor y cuánta devoción! Se le podría llamar amiga segura y querida infiel”.¹⁰

El excentricismo lo describe Boussingault resaltando el afán travestista de Manuela, quien –según dice– a menudo se disfrazaba de hombre o vestía de soldado con bigotes postizos, poniendo en riesgo su vida por mero juego o aventura. Además de emborracharse hasta perder tanto el juicio como el sentido de la discreción, hasta el punto de tener a veces tendencias suicidas.

La sensualidad la percibe el autor francés en la belleza corporal y en los atrevimientos de Manuelita en su trato con los hombres, acotando que “tenía cortesanos” y “su complacencia y generosidad eran inagotables”. Así comenta que en Bogotá, aparte de Bolívar, le conoció un amante francés y otro inglés. “En Lima –resalta Boussingault– Manuelita había sido asombrosamente inconsecuente, una verdadera Mesalina. Los edecanes me han contado cosas increíbles que solo Bolívar ignoraba. Los amantes, cuando están enamorados, son tan ciegos como los maridos”.¹¹

10 Jean Baptiste Boussingault. *Memorias*, Caracas: Ediciones Centauro, 1974, p. 300.

11 *Ibid.*, p. 301.

El erotismo de Manuelita, según sugiere el autor, la desplazaba desde el lesbianismo y el bestialismo hasta la promiscuidad, revelándola como una verdadera ninfómana, incapaz de saciarse.

La irreverencia la ve el francés en la absoluta despreocupación de Manuela por sus modales, por las reglas de convivencia y el protocolo, inclusive en los asuntos religiosos.

Con esa personalidad –según Boussingault– Manuela manipula a Bolívar, lo controla física y psicológicamente, pero era valerosa, arrojada y decidida en situaciones difíciles. Reconoce el papel de la heroína en los sucesos del 25 de septiembre de 1828, cuando ingeniosamente salvó la vida del Libertador, a quien el autor califica como un dictador que abusa de su autoridad.

Es preciso considerar la posición cultural desde la cual narra Boussingault, su antimilitarismo radical y su supuesto fracaso en las pretensiones por conquistar a Manuela, así como su coartada enunciativa en la elaboración del relato: se presenta a sí mismo como amigo íntimo de la Sáenz, y como su confidente.

Al final de su pretendida narración biográfica se complace de la miseria y el abandono de Manuela en Paita, después de muerto Bolívar, cuando la otrora deslumbrante caballeresa tuvo que sobrevivir con la venta de tabacos, achacosa y enferma de obesidad.

Boussingault ve a Manuela externamente y a través de los rumores que recibe sobre ella en un contexto que le es hostil, que la rechaza y la difama hasta imponerle el exilio.

Diferentes son la mirada y la descripción de Ricardo Palma, quien la conoció en 1856, no en el esplendor de sus glorias, sino ya vieja y en su vida humildísima de Paita, un

puerto pobre y de mal vivir, donde la situación de Manuela apenas si deja ver algunos rasgos de distinción que la asocian “con la majestad de una reina en su trono”. “Vestía pobremente, –cuenta el tradicionista peruano– pero con aseo, y bien se adivinaba que ese cuerpo había usado en mejores tiempos, gro, raso y terciopelo”. Vivaz y elocuente, de carácter fuerte y grata plática, Palma la recuerda evasiva ante los temas de la Independencia, o al hacerse referencia al Libertador.

En su apretada síntesis biográfica, el autor peruano la reconoce por su valor en las luchas por la Emancipación y por su lealtad al “sensual y voluble Bolívar”, cuyo episodio del 25 de septiembre de 1858 resalta por el denuedo de “la Libertadora”, que lo salva del atentado.

Boussingault y Palma, dos testigos del siglo XIX republicano que conocieron de cerca la persona de Manuela Sáenz, configuran –sin embargo– dos imágenes visiblemente distintas de la misma, construyendo así dos personajes, cuyos desempeños en sus relatos biográficos funcionan de modos también diferenciados.

Don Ricardo la interpreta según sus cualidades culturales e intelectuales. Observando la vida de Manuela desde su vejez la reconoce en sus capacidades políticas e incluso militares, la distingue por sus convicciones patrióticas y su carácter indolegable, señala su lealtad al Libertador y su decisión de enfrentar los prejuicios de aquel tiempo. La percibe, en síntesis, en un marco de firmeza y dignidad política, social y cultural que la mantiene en sus principios y convicciones.

El personaje Manuela Sáenz, en ausencia de la persona, comporta la virtualidad del nombre y la posibilidad de

configurar su descripción, de narrar su relato, cargándolo siempre -nuevamente- de sentido.

Como escribió Neruda en su poema *La insepulta de Paita*:

114

No, pero en el mar no yace la terrestre,
no hay Manuela sin rumbo, sin estrella,
sin barca, sola entre las tempestades.

(...)

Manuela, brasa y agua, columna que sostuvo
no una techumbre vaga sino una loca estrella.

Martí entre nosotros: la Revista Venezolana*

115

Don José Martí, este ilustrado escritor cubano, que en años pasados redactaba en México la Revista Universal, se halla en Caracas, donde se propone fijar residencia.

Hemos tenido el gusto de tratarle en la visita que se ha dignado hacernos, y se ha granjeado nuestras sinceras simpatías.

Deseamos cordialmente que sea feliz entre nosotros para que adopte a Venezuela como su segunda patria tan generosa y providente como la que le dio el ser.

De esa forma recibió *La Opinión Nacional*, el periódico más importante de Venezuela durante las últimas décadas del siglo xix, al maestro cubano quien pese a su juventud –veintiocho años– ya conocía de cárceles y exilios como consecuencia de sus empeños libertarios por la independencia de Cuba. Periodista, escritor y agudo observador, había estudiado leyes y literatura en España, donde logró forjar las primeras armas intelectuales que luego perfeccionó a través de sus viajes por distintos lugares de Europa, el Caribe, Centroamérica, México, Venezuela y los

* “Martí entre nosotros: La Revista Venezolana”. *Actual* (Mérida) (38): 213-223, ene.-abr. 1998.

Estados Unidos. Esas experiencias le permitieron afinar también sus dotes de analista político y de organizador que le sirvieron para conseguir un destacado liderazgo en las luchas por la independencia de su país, que pronto entraron en crisis y terminaron en derrota en la llamada Guerra Chiquita, cuyo desenlace lo obligó a continuar su largo periplo de activista revolucionario.

En enero de 1881, Martí llegaba a Caracas, donde ya era conocido por sus contribuciones poéticas en *El Cojo Ilustrado*. Las razones de su viaje las expuso él mismo en su discurso del 21 de marzo en el Club del Comercio, donde se le rendía un homenaje:

... vengo a ofrecer, triste y dignamente, mis servicios a los hombres, a poner hombros en la obra, (...) a ocupar un puesto en este aire sagrado, cargado de las sales del mar libre y del espíritu potente e inspirador de hombres egregios; a pedir vengo a los hijos de Bolívar un puesto en la milicia de la paz.

No sin aclarar con respecto a la independencia de Cuba: “... el día del triunfo vendremos a ofrecer en el altar del Padre Americano el fruto de nuestra redención y el brillo y el honor de nuestra historia”.

Durante su estadía de apenas seis meses en nuestra capital, Martí trabajaría como profesor de Francés en el Colegio Santa María de Agustín Aveledo y como maestro de Literatura y Oratoria en el Colegio de Guillermo Tell Villegas, creando luego la *Revista Venezolana* –de la que editaría dos números– y produciendo numerosos artículos sobre temas diversos para *La Opinión Nacional*, mientras comenzaba la escritura de su poemario *Ismaelillo*.

Cuando hacemos un balance de cuanto se ha escrito sobre José Martí en Venezuela, en especial respecto de su papel en la vida cultural de 1881, son invocadas normalmente cuatro funciones ordenadas en una secuencia que reconoce al orador, al maestro, al periodista y al poeta. Por lo general, las cuatro actividades son disociadas mecánicamente, como si se tratase de cuatro personalidades diferentes. Sea como fuere, la valoración que predomina en la historiografía literaria es la que favorece al orador; la que se impone en el discurso biográfico y en los testimonios de época es la valoración del maestro, mientras que del ensayista se elogia su trabajo periodístico, quedando en minusvalía (paradójicamente) la importancia del poeta. Así hemos heredado, hasta hace muy poco, un Martí fragmentado y marcado por el estigma de su condición de extranjero, con lo cual se desdibuja y evapora el verdadero papel que representa para la cultura venezolana.

Se admira al famoso visitante que tuvo una breve estadía en el país sin que su labor en este sea explorada en todo cuanto tiene de relación con las circunstancias culturales del momento. Quizás por eso sus escritos en la *Revista Venezolana*, y en la columna “Sección constante” de *La Opinión Nacional*, apenas han motivado unos pocos estudios.

Por otra parte se ha estudiado qué significó la visita a Venezuela para Martí, sin mayores empeños por profundizar sobre el sentido que tuvieron para Venezuela las labores de aquel intelectual y prócer antillano.

Conviene pues estudiar cuáles son los aportes específicos de Martí en nuestro país, pues son varios e importantes los interrogantes que plantea para los investigadores contemporáneos.

En este artículo nos ocupamos nada más de un aspecto, particularmente desatendido hasta ahora: el discurso periodístico y su convergencias en la *Revista Venezolana*, en tanto elementos de renovación literaria.

1. Aunque a Martí se le reconoce en la actualidad como un poeta y como un ensayista en el campo de la literatura continental, sin dudas con plena justificación, no deja de sorprender que más de la mitad de su producción intelectual se encuentre reunida en el conjunto de su escritura periodística. Sin embargo, fue así en casi todos los casos de escritores que fundaron y consolidaron el Modernismo hispanoamericano: Darío, Rodó, Amado Nervo, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Vargas Vila, Enrique Gómez Carrillo, para mencionar algunos entre los más destacados. Este hecho no puede, por supuesto, atribuirse al azar o al mero gusto personal de los autores aludidos, ni a las modas al uso en la producción textual. En realidad, en el período en cuestión se vivía un momento de profundas transformaciones económico-sociales que incidieron fuertemente en la cultura y obligaron a los escritores, imbuidos sin escapes posibles en aquella dinámica, a cambiar los espacios empleados para su proyección.

Se iniciaba entonces el proceso de industrialización en los países más fuertes, cuyas estructuras estatales se consolidaban, al mismo tiempo que el continente se integraba al sistema económico internacional. Todo esto determinaría el crecimiento de las ciudades, su nueva conformación social, la organización de sus formas laborales, las costumbres de la población, los ritmos de la vida cotidiana, los mecanismos y canales de información. Comenzaban los tiempos de los viajes internacionales, el

intercambio de publicaciones, el despegue del periodismo, hechos estos que contribuirían también en el cambio de las mentalidades que tenía lugar en la sociedad.

Con este impulso transformador, el periodismo se incrementó al mismo tiempo que muchos escritores, desligados progresivamente de las estructuras de poder que antes los cobijaron, como el Estado o las instituciones educativas y eclesiásticas, tuvieron que iniciar una forzosa profesionalización. Este hecho produjo también cambios en la actividad periodística. “El resultado fue el brote de la crónica como *género nuevo* en las letras hispanoamericanas”¹. Ese acontecimiento produciría además notorias modificaciones en las formas de lectura, lo que traería como consecuencia el inicio del discurso crítico moderno.

La escritura literaria entraba con fuerza en los periódicos, surgían revistas y la literatura experimentaba necesidades de cambio y adaptación a los nuevos tiempos, cuando las nociones de arte e información –paradójicamente– empezaban a separarse en busca de sus especificidades y de legitimación.

El periodismo reclamaba para sí referencialidad, actualidad, objetividad, que lo convertirían –dentro de unas concepciones que se generalizaron desde la época– en el discurso de la verdad en oposición a la escritura literaria, caracterizada como fabulación, intemporalidad, subjetividad, que serían para entonces los rasgos distintivos del discurso estético. En cierto sentido aparecía una tendencia

1 José Ovidio Jiménez. “El ensayo y la crónica del Modernismo”, Luis Iñigo Madrigal (comp.), *Historia de la literatura hispanoamericana II. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 544.

a separar *teóricamente* el texto informativo del texto literario. Con este deslinde, que impondría una taxonomía de los discursos, se manifestaba una nueva manera de leer y, con ella, los inicios del discurso crítico moderno.

120 Así, por ejemplo, en una conocida carta, Fausto Teodoro Aldrey, director del periódico caraqueño *La Opinión Nacional*, le expresaba a Martí aquel proyecto de separación del periodismo con respecto a la literatura:

No me conviene el número literario de que Ud. me habla. Conozco el país y hace 20 años que soy en él periodista. Conté durante mucho tiempo con los literatos para realzarlos y tenerlos como elemento útil para superar editoriales en todos los ramos de la prensa, y he gastado millares de pesos en el empeño de realizar este propósito, y me he convencido de que todos son por el estilo de aquellos viles del... No quiero nada de ellos... Se devoran entre sí, y se odian cordialmente. Vade retro!²

En otra parte de su carta, Aldrey le pedía a Martí que sus contribuciones para *La Opinión Nacional* fuesen “más noticiosas y menos literarias”. Así le solicitaba artículos cortos sobre política internacional que no afectasen la imagen de los EE. UU. “y por separado en artículos o revistas sueltas, hablar de *todo lo demás*, literatura, costumbres, etc”.

Martí rechazaría tales recomendaciones aclarando su preferencia por la veracidad de las informaciones,

2 Citado en Francisco Ávila. *Martí en el periodismo caraqueño*, Caracas: Edics. del Cuatricentenario, 1968, p. 108.

su vocación crítica y abierta a la diversidad de opiniones para, “luego de bien henchido el juicio de pareceres distintos e impresiones, dejarlos hervir y dar de sí la esencia”.³

2. En *La Revista Venezolana*, publicada por Martí en Caracas entre enero y julio de 1881, Martí se propuso exponer un *programa* en el cual se manifestarían claramente sus concepciones sobre el trabajo periodístico. En su programa destacaría Martí dos elementos fundamentales, la función informativa y el cuidado en el manejo del estilo.

121

En cuanto a la información, entendía que esta debía ocuparse de la naturaleza, la historia, la política, la sociedad y la cultura con la finalidad de fijar y conservar una memoria que, a su juicio, no debía ser desfigurada ni debía perderse. Todo ello enunciado siempre desde un sujeto colectivo, un *nosotros* que aludía a “nuestra naturaleza” con la mayor espontaneidad, lo que le permitía sentirse como parte legítima de la población y de la idiosincrasia venezolanas. En este sentido se interesó en dar cuenta de la riqueza cultural de nuestro país, especialmente entre “los trabajadores de la mente”, con el propósito de recoger la memoria desde los orígenes con el fin de evitar que “se pierdan o desconozcan los logros”. Tal disposición lo enfrentaría muy pronto con otras concepciones del trabajo intelectual, para entonces celebradas por la cultura oficial del guzmancismo, a las cuales consideraría como meramente contemplativas de la Naturaleza, aquejadas de

3 Martí en respuesta a la carta de Aldrey. En F. Ávila, *op. cit.*, pp. 111-112.

sentimentalismo y reblandecidas como “todo pensamiento encaminado a mermar la autoestima”.

122 Su propuesta ante semejante situación sería la de “formar conceptos propios y altos”, “poner en acuerdo las edades” y promover la unidad de los intelectos más lúcidos “en preza de Venezuela y de la América” para impulsar vigorosamente con “hombres juveniles la poderosa ola americana”.

En todo ese discurso está implícito un decidido cuestionamiento al sector cultural dominante, al cual denuncia por no valorar su patrimonio, por menospreciar la memoria nacional y por tener actitudes acrílicas y subalternas ante las concepciones europeístas que lo caracterizaban en sus posiciones evasivas, autodespreciativas, esteticistas y opuestas a los cambios posibles.

3. Aquellas críticas de Martí no pasaron desapercibidas. Por el contrario, generaron malestar y rechazos por parte de personalidades y órganos de opinión adeptos al régimen. El propio editor de la *Revista Venezolana* acusa en el segundo y último número de su publicación el hecho de que “le azoten el rostro en el camino” aquellos ociosos intelectuales del orden cultural establecido, guiados por “interesados juicios” y no por su genuina conciencia, pues al fin y al cabo “la obra de amor ha hallado siempre muchos *enemigos*”, según acota Martí, quien entiende –sin embargo– que *La Revista*... los inquieta porque ella constituye “una empresa que no tiene por objeto entretener ocios, sino aprovecharse de ellos para mantener en alto

los espíritus, en el culto de lo extraordinario y de lo propio⁴.

Con amplitud y franca disposición al debate Martí sintetiza en su publicación las críticas de sus enemigos:

La *Revista Venezolana* –escribe– no es bastante variada, ni amena, y no conciben empresa de este género, sin su fardo obligado de cuentecillos de Andersen y de imitaciones de Uhland, y de novelas traducidas, y de trabajos hojosos, y de devaneos y fragilidades de la imaginación, y de toda esa literatura blanda y murmurante que no obliga a provechoso esfuerzo a los que la producen ni a saludable meditación a los que leen, ni trae aparejada utilidad y trascendencia. Pues la *Revista Venezolana* hace honor de esta *censura*, y la levanta y pasea al viento a guisa de bandera.

Martí, distanciándose de los simples resentimientos personales, integra a los enemigos de su proyecto en el contexto de una cultura deteriorada, alienada, descentrada, y por lo tanto en decadencia. Al respecto dice explícitamente:

Vivimos en una época de encumbración y de rebote, en que, perdidos los antiguos quicios, andamos a tientas en busca de los nuevos; cuando es preciso derribar, abrirse

4 José Martí. *Revista Venezolana*, Caracas: Universidad Central de Venezuela / Ediciones de la Biblioteca, 1994. Edición crítica anotada por Ramón Losada Aldana. Todas las citas textuales de Martí corresponden a esta edición.

paso entre el derrumbe, clavar el asta verde arrancada al bosque, y *fundar*.

124 Critica también que se viva de espaldas a las riquezas disponibles en nuestro propio medio natural, al que se trata con desdén o se le ignora, no se lo trabaja y en consecuencia no se le hace producir, ni se buscan mercados. Asimismo cuestiona el abandono al facilismo: “Es la facilidad, sirena de los débiles (...) y para los pueblos causa de aflojamiento y grandes daños”.

Para Martí el trabajo, el estudio, la reflexión propia y exigente en el país son las únicas soluciones hacia el desarrollo, pues “el bienestar de *nuestros hijos* y la elaboración de *nuestra patria* nos reclaman”.

Y para disipar cualquier duda en relación con las orientaciones de su pensamiento procura mayores precisiones, alejándose de las tentaciones retóricas: “Es fuerza meditar para crecer: y conocer la tierra en que hemos de sembrar. Es fuerza convidar a las letras a que vengan a andar la vía patriótica, de brazo de la historia, con lo que las dos son mejor vistas, por lo bien que hermanan, y de brazo del estudio, que es padre prolífico, y esposo sincero, y amante dadivoso. Es fuerza (...) ahogar el personal hervor y hacer la obra”.

4. Parte de esa obra será la misma *Revista Venezolana*, una publicación concebida en, con y para Venezuela, una vez asumida con respeto pero sin concesiones simplistas su riqueza y complejidad natural y cultural. La revista, aclara Martí, no es solo literaria: “Viene a dar aposento a toda obra de letras que haga relación visible, directa y saludable,

con la historia, poesía, arte, costumbres, familia, lenguas, tradiciones, cultivos, tráfico e industrias venezolanas”.

Para cumplir con sus propósitos el escritor afina sus instrumentos expresivos, forja y justifica una poética, una concepción propia sobre las formas y el sentido de su escritura, según la cual el uso de la lengua y el estilo deben adecuarse al asunto que presenta y al momento, hasta construir una unidad artística en ajuste a las circunstancias en que se crea el texto literario. “La frase tiene sus lujos (...) ¿cuándo empezó a ser condición mala el esmero?”. Y afirma: “Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje. Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno”. El escritor, propone el director de la *Revista Venezolana*, “usará de lo antiguo cuando sea bueno, y creará lo nuevo cuando sea necesario”. Más adelante, en coincidencia con los criterios de Andrés Bello, puntualiza Martí: “No hay por qué invalidar vocablos útiles ni por qué cejar en la faena de dar palabras nuevas a ideas nuevas”.

A partir de esas concepciones el Apóstol cubano une periodismo y literatura en su propio oficio, y traza para su escritura funciones distintas de las establecidas en la poética romántica al uso, aunque ya para entonces en declive. Martí transgredía así, en la práctica escritural y en la teoría, tanto el estatuto literario como el periodístico, proponiendo a la vez una expresión híbrida, más rica en alternativas que las formas institucionalizadas. En 1881 José Martí asomaba ya las propuestas del Modernismo en poesía, en periodismo, en su oratoria, generando una conciencia más definida sobre tres instrumentos fundamentales de la expresión moderna: lenguaje / periodismo /

literatura. A la vez proponía para ellos diversas y múltiples funciones, transformando la hasta entonces limitada noción de literatura, restringida por el esteticismo, y abriendo y enriqueciendo la concepción del periodismo, al que vinculaba ahora con la vida misma, liberándolo de la mera adaptación a las modas importadas.

5. A diferencia de las afirmaciones comunes que han pretendido explicar la apresurada salida de Martí de nuestro país, ceñidas a las anécdotas sobre el personalismo autoritario de Guzmán y/o a las razones puramente éticas o políticas del escritor cubano, pesan más las dificultades que se le presentan al prócer antillano ante una cultura oficial que no lo tolera, sino que lo cerca, lo limita, lo censura y lo presiona.

No es Guzmán Blanco quien lo expulsa en gesto airado de soberbio dictador, sino el ostentoso orden cultural congelado por el afrancesamiento, el esteticismo, el ritualismo verbal, las conveniencias de salón. Son estas las mayores presiones, entre las cuales el autócrata es, si acaso, el instrumento ejecutor de una sanción.

El papel de Martí en Venezuela es, pues, el de un fundador: primero de una propuesta literaria renovadora, modernizadora, y luego de un discurso crítico cultural y social moderno, como su periodismo, apuntalado por una escritura autorreflexiva que construye a la vez sus propios fundamentos teóricos.

Hasta el momento estos aspectos han pasado casi inadvertidos en los estudios sobre la presencia de Martí en Venezuela, estas notas apenas se han propuesto señalarlos, ahora nos corresponde explorar y profundizar en esta intrincada red de posibilidades.

Persistencias y cercanías del caos

Discursos literarios y retórica del mestizaje*

129

Durante buena parte de este siglo los estudios culturales y literarios dedicados a la América Latina estuvieron dominados por dos preocupaciones fundamentales: la originalidad y la identidad, dos nociones que han sostenido la “angustia ontológica”¹ a partir de la cual se ha extendido un insistente afán por legitimar las expresiones latinoamericanas frente al concierto y al desconcierto universales.

* “Discursos literarios y retórica del mestizaje” inicialmente se publicó en el volumen I de las *Memorias de JALLA, Tucumán 1995*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán-Facultad de Filosofía y Letras, 1997. Con variantes, apareció también en la revista *África, América, Asia, Australia*, Roma, (19): 13-18, 1997. (Este volumen recogió las actas de un congreso realizado en Grado, Italia, cuyas contribuciones dieron título a esta entrega: *Saggi e Ricerche sulle Culture Extraeuropee*). Posteriormente este trabajo, con modificaciones y ajustes, fue recogido en *Estudios*, Caracas, (8): 39-44, jul.-dic. 1996. Se publica aquí en esta última versión.

1 Antonio E. Tinoco Guerra. *Latinoamérica. Filosofía, Identidad y cultura*, Maracaibo: Fondo Edit. Unica, 1992. Tinoco revisa y actualiza la noción de “angustia ontológica” a partir del ensayo de Arturo Uslar Pietri “Lo específico del hombre latinoamericano”, publicado en *América Latina, conciencia y nación*, Caracas: Equinoccio, 1977, pp. 50-62.

Una de las estrategias más frecuentes, y quizás por lo mismo muy poco elaborada, ha sido la que apela al expediente del *mestizaje* como panacea para resolver el binomio de la validez y representatividad de las literaturas de nuestro continente. El vocablo *mestizaje*, a menudo extendido hacia todas las regiones del continente, ha acuñado aquella noción más por el uso mecánico y reiterado que por su elaboración teórica, fijando así una práctica que ha privilegiado y prestigiado a los sectores mestizos –al menos desde la década de 1920– por encima de los demás componentes étnicos que poblaron y pueblan nuestra América. Sin embargo, como paradoja, cabe señalar que en el marco de la vida social latinoamericana los elementos mestizos no gozan de la misma consideración, pues aparecen generalmente discriminados por los grupos culturalmente dominantes: en Centroamérica los mestizos son llamados *ladinos*, en el Caribe se les nombra *mulatos* y en los Andes centrales se los denomina *cholos*, sinónimos regionales del lexema *mestizo* que derogan en el uso social el prestigio que aquel término ha adquirido en el uso académico, y a través del cual se ha impuesto una visión metonímica o sinecdótica² de la cultura y particularmente de la literatura.

El vocablo *mestizo* proviene etimológicamente del latín *mixticius*, un derivado de *mixtus* (mixto), y en las

2 La distinción entre metonimia/sinecdoque es todavía imprecisa, al punto de que es frecuente su asimilación en un mismo tropo, aunque hay estudios que –sin resolver tajantemente las diferencias– han marcado algunos rasgos en cada una de las figuras nombradas. Cf. Michel Le Guern. *La metáfora y la metonimia*, 4.^a ed., Madrid: Cátedra, 1985.

acepciones recogidas por los diccionarios aparece con el significado exclusivo de “cruzamiento de razas diferentes”. Conjunción, mezcla, mixtura son los semas que delimitan el sentido de *mestizo*, pero con algunos agregados que registran otras distinciones. Así, como sustantivo, *mestizo* aparece en el DRAE (19.^a ed., 1970), con esta acotación: “Aplicase al animal o vegetal que resulta de haberse cruzado dos razas distintas”. Por si fuera poco, el mismo lexicón trae el derivado verbal *mestizar* con esta única acepción: “Corromper o adulterar las castas por el ayuntamiento o cópula de individuos que no pertenecen a una misma” (sic).

Con esto último, el significado de *mestizo* aparece opuesto a *puro*, *impuro*, adquiriendo el sentido racista de adulterado, no genuino, no original, agravado en el orden axiológico por la acepción citada arriba, que circunscribe y limita el uso de la palabra para el campo semántico de animales y vegetales.

Llama la atención cómo un diccionario tan ampliamente reconocido en el mundo como el DRAE pasa de una orientación meramente explicativa a otra descriptiva y, de inmediato, a otra valorativa, en una operación que determina una descalificación subliminal, ideológica, reduccionista, de todo sujeto sociocultural que pueda ser clasificado o calificado como *mestizo*, extendiendo así un uso colonial del término, sin nexo alguno con su pertinencia antropológica ni etnológica.

Pero si es así en el registro del *Diccionario de la Real Academia Española*, el manejo de la palabra *mestizo* ha cobrado otro significado en la historia de la cultura latinoamericana.

Durante la Colonia tuvo diversos sucedáneos peyorativos como *indiano*, *novohispano* o *pirulero*; a finales del

período colonial Bolívar, en la “Carta de Jamaica” (1815), habló de una “especie media entre los aborígenes y los españoles”, de “un pequeño género humano” poseedor de “un mundo aparte, cercado por dilatados mares, nuevo en casi todas las artes y ciencias aunque, en cierto modo, viejo en los usos de la sociedad civil”, en el cual veía “un caso extraordinario y complicado”, un discurso que si bien proyectaba políticamente un propósito unificador también estaba permeado por las concepciones idealistas y románticas, sobre las cuales se tejía la utopía libertaria del Estado soberano e independiente.

A finales del siglo pasado aquellas ideas fueron convertidas en el soporte del americanismo modernista, que trató de condensar la esencia ontológica de los habitantes del continente en la imagen del mestizo, al calor del liberalismo y de los aportes filosóficos del positivismo, para los cuales los mestizos representaban un eslabón en el proceso de depuración racial que debía conducir a la modernización, es decir, hacia una sociedad fundamentada en las aspiraciones de orden y progreso.

Hubo sin embargo otras perspectivas, como las expuestas por José Martí o González Prada que si bien prestaron atención a la presencia e importancia de los mestizos no los consideraron como la síntesis absoluta en la que debía encarnar la cultura y la literatura latinoamericanas.

Por entonces surgía ya la polémica –al parecer inconclusa todavía– entre tradición y modernidad, en cuyos contextos diversos entrarían pronto las propuestas del indigenismo y del negrismo, en disputa abierta con el discurso del hispanismo eurocentrista.

En las primeras décadas de este siglo la polémica se vería enriquecida, hasta cierto punto, con el auge de las

ciencias sociales, y en especial con las contribuciones de la Antropología y de la Lingüística, que tuvieron ecos innegables sobre la producción de textos literarios. No obstante, se sobrepuso una ideología populista y liberal a través del discurso socialdemócrata, que entronizó la presencia del mestizo como la más representativa del continente, presentándolo como “raza cósmica”³ destinada a redimir los destinos de América Latina.

El mestizaje de españoles, indios y negros que predominaba en los años coloniales había cambiado a través del proceso histórico republicano, haciéndose cada vez más complejo, a medida que aumentaba la población de inmigrantes de diversas procedencias. En este siglo ese proceso se acentuó, y la idea del continente mestizo pasó a tener durante los años cuarenta una justificación: oponer el mestizaje a la ideología racista del fascismo, que pretendía dominar el planeta en nombre de la supuesta pureza de la raza aria, cuya valoración de los pueblos mestizos era de biológicamente degenerados y por ende inferiores y necesariamente subalternos. Como respuesta a esos juicios escribiría Luis Alberto Sánchez:

... los prejuicios en torno a la degeneración proveniente del mestizaje carecen de todo fundamento científico y se reducen (...) a valoraciones *subjetivas*; (...) el mestizo (neoindio, neoeuropeo o neoriental) es y ha sido elemento dirimente y representativo de la cultura y la

3 Véase José Vasconcelos. *La raza cósmica* (1925). Una edición reciente en Bogotá: Edit. La Oveja Negra, 1986.

organización americanas; será también él quien conduzca en lo futuro los rumbos del continente.⁴

134 Para Uslar Pietri el proceso del mestizaje rebasó el nivel meramente genético, sanguíneo:

Lo que vino a realizarse en América no fue ni la permanencia del mundo indígena, ni la prolongación del mundo de Europa. Lo que ocurrió fue otra cosa y por eso fue Nuevo Mundo desde el comienzo. El mestizaje comenzó de inmediato por la lengua, por la cocina, por las costumbres. Entraron las nuevas palabras, los nuevos alimentos, los nuevos usos.⁵

Uslar vería así, en el mestizaje, tanto un factor de caos e intemporalidad como uno de amplitud ante la diversidad fecundante, en la que tendrían lugar las diferencias y la creación de expresiones nuevas y por lo mismo originales.

De esa forma ha evolucionado la noción de *mestizaje* hasta su canonización. La operación que se mantiene fluye a través de las referencias biológicas, genéticas; prosigue en la ilusión de la homogeneidad étnica y en la supuesta unidad lingüística que, conjuntamente con el sincretismo religioso, garantizaría la unidad cultural, imaginando así una sociedad ideal y sin conflictos mediante una síntesis absoluta que consagra el ser de América Latina como una

4 Luis Alberto Sánchez. "Llegada del europeo y nacimiento del mestizo", *Examen espectral de América Latina* (1945), 2.^a ed., Buenos Aires: Losada, 1962, pp. 97-122.

5 Arturo Uslar Pietri. "El mestizaje y el Nuevo Mundo", *En busca del Nuevo Mundo*, México: FCE, 1969, pp. 9-26.

promesa, como una utopía siempre postergada que nos organiza en la gravitación de la esperanza erguida sobre nuestro destino.⁶

La impureza racial, el surgimiento de la hibridez heteróclita que marca la diferencia, la novedad, la síntesis y la originalidad se ofrecerían así como los rasgos salvadores del mestizaje en tanto definición ontológica de nuestro continente, liberado milagrosamente –en ese discurso– de su conflictividad inter-étnica y de su implacable historicidad.⁷

La noción de mestizaje, trasladada mecánicamente desde una incipiente antropología física hasta una culturología que comienza, constituye aparentemente una herencia tardía del positivismo cuya legitimación como categoría analítica aún no ha tenido lugar⁸. Así ha sido transferida hasta el campo de los estudios literarios, donde ha sido empleada como instrumento para la construcción de un canon hegemónico, arbitrario y a menudo racista, sin espacios para la oralidad ni para otros tipos discursivos no

6 Fernando Silva Santisteban. “El mito del mestizaje”, *Aportes*, París, (14): pp. 39-52. Octubre de 1969.

7 Sobre los problemas culturales que implica el mestizaje hispanoamericano desde perspectivas filosóficas e históricas, véase: José M. Briceño Guerrero. “El mestizaje en América”, *América Latina en el mundo*, Caracas: Edit. Arte, 1966. pp. 126-138; Benjamin Carrión, “El mestizaje y lo mestizo”, Leopoldo Zea (coordinador). *América Latina en sus ideas*, México: Siglo XXI-Unesco, 1986, pp. 375-400; Jorge G. Llosa, “El mestizo latinoamericano”, *Identidad histórica de América Latina*, Diana, 1992, pp. 88-99.

8 Hay, sin embargo, importantes estudios como el de Claudio Esteva Fabregat, *El mestizaje en Iberoamérica*, Madrid: Edit. Alhambra, 1988.

convencionales como las formas híbridas que escapan a la clasificación genérica de ascendencia europea.

136 Sobre esas bases tan escasamente apuntaladas se ha escrito bastante sobre “literatura mestiza”⁹, sin que ello haya promovido suficientes trabajos teóricos que den consistencia de categoría descriptiva a la citada clasificación. ¿Qué es una literatura mestiza? Para sus promotores ha bastado con hablar de las instancias de producción de los textos, o de la lengua utilizada, o de las concepciones empleadas, al margen de los factores constitutivos de los materiales estudiados, por lo común organizados en un *corpus* cuyos criterios de articulación derivan de las ideas estéticas preexistentes y no de sus peculiaridades puntualmente estudiadas.

Últimamente, con los aportes de distintos estudiosos que han dedicado sus trabajos a los discursos alternativos de distintos períodos, ha cambiado bastante el panorama (Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Walter Mignolo, Rolena Adorno, Martín Lienhard...).

Los materiales legados por Garcilaso Inca de La Vega, Guamán Poma de Ayala, Espinoza Medrano “El Lunarejo”, Juan Wallparrimachi Mayta, Alvarado Tezozómoc, Alva Ixtlilxóchitl, Gamaliel Churata, forman –con unos cuantos

9 J.J. Armas Marcelo. “Algunas acotaciones al mestizaje literario”. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, (308): pp. 61-68, 1994. Esta perspectiva se extiende también a las artes plásticas: Filoteo Samaniego, “La noción del mestizaje artístico”. Damián Bayón (relator). *América Latina en sus artes*. 2.^a ed., México: Siglo XXI-Unesco, 1978, pp. 119-120. Otro es el enfoque de María Teresa Espar, “Semiótica, literatura y mestizaje: anotaciones”. *Voz y Escritura*, Mérida, (2-3): pp. 115-125, 1990.

nombres más- una colección de “textos mestizos” a la cual se pueden sumar textos de Vallejo, J.M. Arguedas y otros. Una mirada atenta hacia el Caribe y hacia Centroamérica podría agregar más nombres, pero el inventario es todavía insuficiente, precario, y aún no articula un corpus cabalmente representativo, mucho menos un sistema literario capaz de integrar la heterogeneidad de discursos e imaginarios que forman la complejidad cultural latinoamericana.

A pesar de las citadas declaraciones de Uslar sobre la necesidad de rebasar el nivel puramente racial o sanguíneo, el orden canónico predominante, hipercodificado, parte de esos presupuestos. Esto deja planteada la necesidad de ordenar de otras formas más elaboradas, eficientes y convincentes los textos de la “literatura mestiza”, acaso mejor ubicable con las propuestas de los discursos coloniales y de los discursos postcoloniales, más abiertos -sin dudas- a la diversidad, capaces de percibir más nítidamente los fenómenos interlingüísticos, la alteridad, la hibridez cultural, las tensiones y conflictos interétnicos e interculturales, la historicidad, que revelan las debilidades teóricas y las contradicciones de la ya envejecida retórica política del así llamado “mestizaje literario”.

La *retórica* se ocupaba inicialmente de estudiar los recursos disponibles para que el discurso resultase persuasivo y eficaz en la comunicación. Así precisamente ha sido el uso de la figura del mestizaje convertida, por efecto de la manipulación acrítica del término, en referencia absoluta de *la* población, *la* cultura, *la* literatura y *la* identidad de todas las regiones del continente, que se ofrece bajo la apariencia de una unidad fabulada a partir de un discurso fuertemente ideologizado, pero persuasivo y capaz de construir *una* visión de la cultura y de la literatura

latinoamericana, que segrega –como desaparecidos, extinguidos o inexistentes– los otros componentes que hicieron posible el propio hecho del mestizaje.

Afortunadamente:

138

... en las últimas décadas, la llamada “nueva retórica” ha confinado definitivamente los discursos apodícticos en los sistemas axiomatizados y ha incluido todos los demás tipos de discurso, desde el filosófico hasta el político, en la voz “retórica”. Así, todos los razonamientos humanos sobre hechos, decisiones, creencias, opiniones y valores ya no se consideran como obedientes a la lógica de una Razón Absoluta, sino que se los ve en su relación mutua con elementos afectivos, valoraciones históricas y motivaciones prácticas.¹⁰

10 Umberto Eco. *Tratado de Semiótica*, México: Nueva Imagen-Lumen, 1978. Además conviene ver sobre los cambios de funciones de la retórica: Pierre Kuentz, “Lo retórico o la puerta al margen” y Gerard Genette, “La retórica restringida”, ambos en *Investigaciones retóricas II*, Barcelona: Edit. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1982.

La imagen del indígena peruano en algunos textos de César Vallejo*

Entre las lecturas actuales de la obra de Vallejo parecen cada vez más frecuentes –al menos fuera del Perú– las que se resisten a ver las relaciones entre aquella y el indigenismo literario. Predominan las que vinculan los textos vallejianos con los vanguardismos europeos y con los hallazgos expresivos que la insertan en la modernidad.

Por supuesto, no pretendo negar esos nexos, pero sí quisiera hacer algunas reflexiones sobre los que me parecen límites innecesarios en la recepción contemporánea, pues en cierta medida responden a la reducción de la obra de Vallejo a su poesía¹, enmarcada además en una exclusiva referencia cultural europea, que contrasta –si no lo

* “La imagen del indígena peruano en algunos textos de César Vallejo”, *Solar*, Mérida, (13): 13-19, nov.-dic. 1992.

1 Para la redacción de este trabajo se utilizó principalmente César Vallejo. *Obra poética completa*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 58, 1979 (edición, prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre). También fueron consultadas otras ediciones de la poesía de Vallejo: *Obra poética completa*. La Habana: Casa de las Américas, 1970 (prólogo y cronología de Roberto Fernández Retamar); *Poesía completa*. Barcelona, España: Barral Editores, 1978 (edición crítica y exegética de Juan Larrea); *Poesía completa*. La Habana: Editorial Arte y

niega- con otro rasgo reconocido en la escritura del peruano, que es su “mestizaje”. Este se vería constreñido en uno solo de sus componentes, el europeo, mientras que el otro, el aborigen, sería ocultado como inexistente o por carecer de importancia singularizadora.²

Lo que intento señalar es que existe una necesidad de lecturas abiertas a la complejidad cultural americana, donde la incidencia de elementos diversos, asumidos analíticamente como tales, ofrece también opciones de una universalidad activa y auténtica.

1. Retomando la cuestión inicial sobre las relaciones entre la escritura de Vallejo y el indigenismo, me parece conveniente recordar que uno de los críticos más importantes que tuvo, José Carlos Mariátegui, caracterizó a *Los heraldos negros* como innovador por el modo de elaborar y representar “el sentimiento indígena” mediante procedimientos de simbolización efectivos.

Incluso se refiere directamente al “indigenismo de Vallejo”, apuntando que “lo fundamental, lo característico en su arte es la nota india”, “un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo y localista”.

Literatura / Casa de las Américas, 1988 (edición crítica e introducción de Raúl Hernández Novás).

2 Sobre estos problemas se discutió intensamente en el Perú entre 1920-1930. Vallejo no participó en la polémica, pues se encontraba ya en Europa, pero sus primeros textos revelaron nexos con los postulados sociales del movimiento indigenista, surgido después de la Primera Guerra Mundial. Véanse: José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez. *La polémica del indigenismo*, Lima: Mosca Azul Editores, 1976.

Del mismo modo Eugenio Chang Rodríguez habla de la obra proindigenista de Vallejo y afirma: “Su indigenismo surgió al sufrir en carne propia la tragedia de su raza”, agregando que “la nueva sensibilidad ante el problema indígena (...) comienza con *Los heraldos negros*”.

Por otra parte, Perla Zayas de Lima, en su artículo “El indigenismo americano como doctrina literaria” sitúa la novela *El tungsteno* en aquel movimiento.³

Pero no se trata de “autorizar etiquetas”, sino de observar cambios en la recepción de las obras de Vallejo para establecer términos de comparación para problematizar, complementar y quizás objetivar nuestras lecturas de hoy. Estas, diferentes en sus operaciones respecto de las citadas, deben partir –obviamente– de la lectura cuidadosa y de la exploración analítica de los textos. *Los heraldos negros* contiene un conjunto de poemas que integran un corpus capaz de ilustrar la expresión de la imagen del

3 Cfr. José Carlos Mariátegui. “El proceso de la literatura”, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 29.^a ed., Lima: Biblioteca Amauta, 1974, p. 310. La valoración de Mariátegui sobre el componente indígena en la poesía de Vallejo está relacionada con la idea del nacionalismo peruano, fundamentado para los dos autores en la combinación entre indigenismo y socialismo. “Lo que Mariátegui piensa en el terreno de la política lo intenta coetáneamente César Vallejo en la imaginación: fundar una nueva escritura que resultara también de la confluencia entre esas dos vertientes de la literatura peruana, pocas veces entrecruzadas, que eran el cosmopolitismo y el provincialismo, escribiendo un texto que inscrito dentro del indigenismo fuese también vanguardia como *Trilce* (1922). El título tenía que ser una nueva palabra”. Alberto Flores Galindo. “En busca de un socialismo indoamericano”, *Unité et diversité de l'Amérique Latine*, t.II, Bordeaux: Université de Bordeaux III, 1982, p. 96.

indígena según la perspectiva poética de Vallejo. Uno de los poemas –“Los dados eternos”– está dedicado a Manuel González Prada, quien fue un iniciador del indigenismo social andino en 1888 con su conocido discurso en el teatro Politeama, de Lima⁴. Vallejo lo llama “el gran maestro” en su dedicatoria. El primer rasgo configurador de la imagen del indígena peruano está en el registro de una serie de términos quechuas que permiten articular un perfil de la cultura aborigen: *quena*, *huayno*, *yaraví/huaca*, *coricancha/coraquenque*, *cóndor/chicha*, *coca/poncho/curaca/Manco Capac*, *Mama (Ocllo)*, *Aquiles incaico*. Todos ellos representativos de una voz específicamente peruana y de unas significaciones aborígenes determinantes e imposibles de descodificar sin el auxilio de la tradición quechua.⁵

El soneto inicial de los titulados “Nostalgias imperiales” parece declarar conscientemente lo anterior cuando afirma: “lábrase la raza en mi palabra”.

En los paisajes de Masinche labra
 imperiales nostalgias el crepúsculo;
 y lábrase la raza en mi palabra,
 como estrella de sangre a flor de músculo.

4 Manuel González Prada. *Páginas libres. Horas de lucha*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, n.º 14, 1976. pp. 43-48.

5 “Vallejo vino al mundo con una elección mayor: no habló por el indígena sino como el indígena; consciente o inconscientemente su literatura lleva el espíritu aborigen, que bebió en el seno materno, bautizó en la prisión y perfeccionó por los caminos del mundo”. Carlos Villanes Cairo. *op cit.* p. 75.

Reconstrucción del mundo indígena mediante el acto reivindicativo de nombrarlo en la riqueza de sus contextos, ofrece a la vez opciones para reactivarlo con luz vitalizadora (“como estrella de sangre”) en la fuerza y poder de acción de la etnia aborigen (“a flor de músculo”).

El indígena no aparece en los textos de Vallejo como simple referente social, sino más bien como una configuración verbal representativa, cargada de componentes que valoran y modulan sentimientos de nostalgia sobre una exposición evocativa referida a los antiguos mitos quechuas: Manco Capac, Mama (Oclo); a las antiguas autoridades: “viejos curacas”; a las referencias culturales ancestrales: “relieve preincaico”, “trovadores incaicos”; indicando siempre despojo, pérdida o derrota: “cansancio imperial”, “muertos dominios”, “viejo coraquenque desterrado”, “gesto de derrota”.

Mariátegui escribió en 1928 sobre estos aspectos de aquella poesía:

Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo, no se insertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico (...) Uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo de Vallejo me parece su frecuente actitud de nostalgia (...) No se debe confundir su nostalgia (...) con la nostalgia literaria de los pasadistas. No añora el imperio como el pasadismo perricholesco añora el Virreinato. Su nostalgia es una protesta

sentimental o una protesta metafísica. Nostalgia de exilio; nostalgia de ausencia.⁶

144 Pero el elemento indígena no es, sin embargo, el dominante en la poesía de Vallejo. Es apenas un motivo que *matiza* su expresión cuidadosamente elaborada, de la cual forma parte activa para establecer un rasgo diferenciador.

2. De un modo más sutil, un poemario mucho más complejo –*Trilce* (1922)– experimental y evidentemente más ligado al vanguardismo, integra también algunos elementos de aquella nostalgia: “Cuzcos moribundos”, “cielos de puna descorazonada”, el Sol y la Luna como símbolos del dador y la protectora destacados reverencialmente mediante una grafía iniciada con mayúsculas; la comida como un modesto ritual que se despliega en “el fecundo ofertorio de los choclos”.

A menudo las figuras se degradan u obscurecen, se diluyen perdiendo lo que pudo ser su brillo universal:

Al calor de una punta
del pobre sesgo ESFORZADO,
la griega sota de oros tórnase
morena sota de islas,
cobriza sota de lagos
enfrente a moribunda Alejandría,
a Cuzco moribundo.

(Poema xxvi. Estrofa final)

6 José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos...*, op. cit., pp. 310-311.

Algún texto, apelando a los recursos de la oralidad, semeja notablemente la poesía antigua del Perú, simulando una especie de delicado intertexto con la remota expresión incaica:

O querrás acompañar a la ancianía
a destapar la toma del crepúsculo,
para que de día surja
toda el agua que pasa de noche.

(Poema LII. Fragmento)

3. Entre los años 1935-1936, Vallejo escribió varios artículos especialmente críticos, y muy bien documentados para la época, sobre los modos en que se percibía y estudiaba tanto al indígena peruano como a su cultura. Cuestionaba entonces la falta de método y sistematicidad; el interés puramente museístico; “el ocioso literario, completamente profano en la materia”; el abandono de núcleos arqueológicos importantes, para concluir que “el proceso prehistórico de América” (sic) apenas había sido captado fragmentaria y provisionalmente.

Objetaba también a los autores que habían querido deducir del aborígen de este siglo las respuestas definitivas para los enigmas planteados por los monumentos del pasado prehispánico. “Método errado –decía Vallejo–, pues el indígena del siglo xx ha quedado al margen de la vida social que le rodea”. A diferencia de la visión nostálgica y dolorosamente derrotada que presentaba en sus primeros libros de poemas, se atrevió incluso a reclamar un nuevo método de estudio que fuese eficiente para dar cuenta del proceso histórico aborígen, sin excluir al indígena actual:

“el documento humano está ahí, en carne y hueso, en espera de darnos, no ya la clave de las obras pretéritas, sino la explicación de lo que él es capaz de hacer en el futuro. Porque estas son, y no otras, la trascendencia y la utilidad de todo estudio histórico: despejar el horizonte del porvenir, por el conocimiento y comprensión del pasado (...) habría consecuentemente que crear un método nuevo de investigación que, aplicándose al estudio científico de la materia histórica –hombre, paisaje, ruinas– fuese apto para elaborar un enunciado social acorde con las posibilidades y características en potencia de esa materia”⁷.

Otros textos de Vallejo, en otros géneros⁸, elaboran –de manera mucho más explícita y directa que en su poesía– la imagen del indígena peruano, delineándolo sociológicamente como un objeto de explotación económica en medio de conflictos que no le ofrecen treguas, como en la controversial novela *El tungsteno* (1931), en el relato “Hacia el reino de Sciris” (1944), en la pieza teatral “La piedra cansada” (1969 y 1979) o en el cuento breve “Los dos soras” (1967).

7 César Vallejo. “Los incas redivivos”, *Crónicas (1927-1938)*, t. II, México: UNAM, 1985, p. 598. Ver también en el mismo volumen los artículos: “Recientes descubrimientos en el país de los incas”; “Los Andes y el Perú”; “El hombre y Dios en la cultura incaica”.

8 *El tungsteno*, “Hacia el reino de los Sciris” y “Los dos soras” en César Vallejo. *Novelas y cuentos completos*, Lima: Francisco Moncloa Edits. S.A., 1970; “La piedra cansada”. César Vallejo, *Teatro completo*, 2 t., Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979, t. II, pp. 145 y ss.

4. En *Poemas humanos* (1939) se repiten recursos lexicales y efectos semánticos parecidos, con menor frecuencia pero cargados de referencialidad y transparencia, para transmitir una intensidad poética potenciada mediante el manejo consciente de cierta irreverencia y agresividad crítica, como se puede leer en el poema “Telúrica y magnética”:

¡Auquéridos llorosos, almas mías!
 ¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
 y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
 ¡Estrellas matutinas si os aroma
 quemando hojas de coca en este cráneo,
 y cenitales, si destapo,
 de un solo sombreroazo, mis diez templos!
 ¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!

¡Lluvia a base del mediodía,
 bajo el techo de tejas donde muerde
 la infatigable altura
 y la tórtola corta en tres su trino!
 ¡Rotación de tardes modernas
 y finas madrugadas arqueológicas!
 ¡Indio después del hombre y antes de él!
 ¡Lo entiendo todo en dos flautas
 y me doy a entender en una quena!
 ¡Y lo demás, me las pelan!

Vallejo se acercó evidentemente al indigenismo social, al mismo tiempo que rehuía el indianismo sentimental y romántico, pero le interesaba sobre todo reconocer al indígena en su plena dimensión humana, vista esta desde

una perspectiva abierta y opuesta a la realidad heterogénea y rígidamente polarizada de su país. Pero si esta posición del poeta fue clara en ese sentido, el hablante lírico de sus textos asumiría su inevitable condición cultural de sujeto híbrido, partícipe de dos mundos –el de la memoria oral y el de la escritura– que apenas coexisten en un diálogo tenso donde las concepciones y la existencia práctica convergen en un espacio definido por sus contrastes, que reclaman y posibilitan a la vez la pluralidad de lecturas que ofrecen los textos para su recepción universal.

Sujeto popular y etnicidad en la poesía de Andrés Eloy Blanco*

En un artículo periodístico publicado el 20 de enero de 1949 en el periódico *Habano Hoy*, el poeta cubano Nicolás Guillén se refería a su amigo Andrés Eloy Blanco, calificándolo como “Poeta de su tierra y de su tiempo”, a la vez que lo reconocía como un destacado orador que “sabe siempre dónde está la nota, el acento, el tono que el pueblo ama, y se lo ofrece como una rosa de espuma”.¹

Aquella valoración de mediados de siglo respondía sin dudas a la tabla de valores de una de las nociones de literatura vigentes en aquellos años, que el paso del tiempo se ha encargado de modificar, reorientando los modos de leer las obras del poeta cumanés.

Un indicador de ello podría estar en las antologías poéticas de nuestro continente, especialmente en las que abarcan la poesía comprendida entre los años veinte y cincuenta, donde aparecen los grandes nombres consagrados, pero no el poeta venezolano, quien queda sustituido

* “Sujeto popular y etnicidad en la poesía de Andrés Eloy Blanco”, *Boletín Universitario de Letras*, Caracas, (5): 151-158, 1999.

1 Nicolás Guillén. “Andrés Eloy Blanco. Tierras, hombres y paisajes”, *Prosa de prisa*, t. I, La Habana: Edit. Arte y Literatura, 1975, p. 393.

por uno de sus más insignes admiradores, Miguel Otero Silva, cuyo prestigio nacional es fundamentalmente de novelista.²

150 Paradójicamente, de Andrés Eloy se recoge en las antologías del cuento uno suyo “La gloria de Mamporal”, que lo presenta como un narrador³ al que Venezuela apenas ha prestado atención en su empeño por ver en el escritor centenario únicamente al poeta.

Al parecer hay dos miradas opuestas hacia él, una desde el exterior, relativamente distanciada de las circunstancias personales e ideológico-políticas, y otra enfocada desde el contexto nacional, a menudo determinada por un manejo afectivo y reverencial de la personalidad civil del escritor, cuya divulgación ha llegado a sustituir las cualidades líricas -buenas o malas- de su escritura.

1. Estas últimas consideraciones hacia el poeta no son, sin embargo, unánimes en nuestro país, especialmente

2 Cfr. José Olivio Jiménez (comp.). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Madrid: Alianza, 1971. Este volumen incluye una representativa selección de poesía de Miguel Otero Silva (pp. 388-396), pero no incluye textos de Andrés Eloy Blanco. Sobre la admiración y respeto de Otero Silva hacia el poeta centenario, véase *Andrés Eloy Blanco en escritos de Miguel Otero Silva*, Caracas: El Centauro Ediciones (Cuadernos de Pedacería, 2), 1996.

3 El cuento “La gloria de Mamporal” forma parte del libro de Andrés Eloy Blanco, *La aeroplana clueca. Episodios venezolanos*, Caracas: Edit. Caribe, 1935. Fue recogido por Mariano Picón Salas en la antología *Dos siglos de prosa venezolana*, Caracas: Edime, 1965 y en la selección de Mariano Aguirre, *El deporte y los cuentos*, Caracas: *El Diario de Caracas* (Col. Libros de Hoy), 1979. Este relato ha sido incluido también en varias antologías de narrativa latinoamericana.

desde finales de la década de 1950, y comienzos de la del sesenta, cuando el impulso modernizador de movimientos como Sardo y El Techo de la Ballena reclamaron y propusieron nuevas formas de expresión, cuyas orientaciones rupturales terminaron cuestionando la validez de las poéticas precedentes, en particular la de Andrés Eloy Blanco.

Vistas desde hoy, es obvio que aquellas descalificaciones no procedían exclusivamente de una apreciación estética, puesto que –en el marco de las polémicas de entonces– eran también parte de las disputas ideológicas que iniciaban los debates políticos en arte y literatura tras la caída de la dictadura de Pérez Jiménez y en los comienzos del proceso democrático que nacía expuesto al calor intenso de la “Guerra fría”, compulsiva y sofocante en sus reclamos de posiciones definidas.

Andrés Eloy, aparte de su poética adscrita al “Modernismo crepuscular” y por tanto prevanguardista en literatura, era alineado también con el pensamiento socialdemócrata dada su abierta militancia en Acción Democrática, lo cual –ante la intelectualidad emergente y modernizadora de los sesenta– representaría otro motivo para la descalificación pues, ante los nuevos escritores de izquierda, algunos de ellos disidentes de AD, aquel era la imagen tradicional y chabacana de un agitador populista, cuyo discurso literario había anclado en el pasado y poco o nada tenía que ver con las nuevas nociones del arte.

Solo alguno que otro, como Guillermo Sucre, vinculado al credo socialdemócrata, y –en alguna medida– Juan Calzadilla, de izquierda, se atreverían a reconocer en sus opiniones al poeta Andrés Eloy Blanco, quien paradójicamente gozaría de una mejor acogida entre algunos de los críticos más jóvenes de aquel momento, como Domingo

Miliani, quien en 1961 publicaría su libro *Una constante en la poesía de Andrés Eloy Blanco*, con el sello editorial de la Universidad del Zulia.

152 Esta publicación coincidía con la de diez tomos, impresos por la Editorial Cordillera, que recogían –bajo la dirección de Juan Liscano– casi toda la obra del poeta, a los cinco años de su trágica muerte, ocurrida en México en 1955.

Justamente ese año, unos días después del fatal accidente mexicano, Mariano Picón Salas había escrito un artículo titulado “Duelo por Andrés Eloy Blanco”, en el cual este era descrito:

Parecía el último rapsoda errante cuando la poesía se hizo negocio críptico de gentes que seguían sabiendo de sintaxis, pero olvidaron el corazón. Obra reclinada insistentemente, a veces desesperadamente sobre Venezuela, y aún con renuncia a seguir el rastro de las modas y últimos modos de trovar. Facilidad ilimitada que podía convertirlo alternativamente en poeta clásico, romántico, ultraísta. El verso se confundía con su vida misma y era el lenguaje natural de toda emoción, todo asombro, toda protesta.⁴

2. A Andrés Eloy se le ha ubicado en la generación del 18 como un poeta de “la hora crepuscular del Modernismo”⁵.

4 Mariano Picón Salas. “Duelo por Andrés Eloy Blanco”, *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, 26 de mayo de 1955, p. 8.

5 La expresión es de Max Henríquez Ureña. *Breve historia del Modernismo*, México: FCE, 1978, p. 34. Posteriormente la han empleado también Jaime Giordano (“Gabriela Mistral o la

Dentro de esa inscripción se le relaciona con “la tierra”, el espacio natural básico de aquella Venezuela predominantemente rural y agraria de entonces que, convertida en referente lírico, alienta una escritura orientada hacia la contemplación y representación del medio natural transformándolo, por una parte, en paraíso, mientras que por otra apela al habla como medio expresivo, despojándola de artificios y convencionalismos formales, en función de lograr una mayor eficacia comunicativa en contacto con un público popular, al que intenta conquistar.

Esa escogencia es la que adopta para dirigirse a la Venezuela predominantemente analfabeta de su tiempo, a cuya población es posible llegar únicamente con la palabra viva, mediante la oralidad, ya sea en la oratoria o en la declamación poética pública.

Eran los recursos del rapsoda errante, del poeta ambulante, que se movía entre la población sencilla manejando el habla en función emotiva, a la vez que transmitía sus concepciones doctrinarias e ideológicas, desplegando su práctica política de captación y organización.

Ligado a su tiempo y a las condiciones de recepción de entonces, Andrés Eloy privilegió las formas que consideraba más adecuadas para su poesía, tomando en cuenta -como su destinatario principal- al sujeto popular, cuya atención intentaba captar, a la vez que lo nombraba en su

ronda extraviada”, en: Varios autores, *Gabriela Mistral*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980) y Nelson Osorio Tejeda (comp.). “Prólogo” a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, n.º 132, 1988.

compleja diversidad, tratando de conmovirlo en su sensibilidad emotiva y su conciencia social.

La selección de ese público influiría en cierta medida para que el poeta cumánés pasara a ser “el más popular y unánimemente querido entre los poetas venezolanos”, según lo calificó Picón Salas⁶, quien justificaría ese juicio señalando que “pocas veces la poesía supo reflejar, casi sin ningún adorno, la emoción directa y las más ricas vivencias populares”.

Para cumplir sus propósitos y lograr los efectos que refiere Picón Salas, Andrés Eloy no podía optar por los modelos expresivos que proponían las vanguardias, sino por las posibilidades que le abrían el habla coloquial y el folklore, las coplas y la espinela española y, en especial, por las formas poéticas más espontáneas entre las aprendidas de sus lecturas de Lope, de Góngora, de Machado o de García Lorca.

Pero si en la escogencia de los recursos expresivos optaba por la sencillez más escueta, los temas no podían ser sino los que consideraba más cercanos a las vivencias populares. Refiriéndose a este aspecto puntualizó el poeta chileno Mahfud Massís:

La madre, el padre, los hermanos, la Patria, el hombre. El hijo, la libertad, la muerte. El amor. Son temas recurrentes y los hitos primarios de su corazón, los fundamentos de su poesía. Son también los sentimientos primarios de su pueblo, al que interpreta. Poesía sin

6 Mariano Picón Salas, *loc. cit.* Juan Liscano coincidiría con esa apreciación en su ensayo.

fronda boscosa, en la medida en que afina su instrumento, es fácil percibir con claridad el trasfondo de su humana expresión. Esa simplificación de su poesía, adscrita al postmodernismo pero con rasgos caracterizadamente suyos, le otorgan frescura y penetración, preeminencia en el recuerdo y en la memoria.⁷

3. Andrés Eloy había asumido su escritura poética como parte de una misión, como una especie de apostolado, privilegiando un discurso didáctico y anecdótico, a veces cándido, pero apoyado en la noción de que su oficio cumpliría una función social.

En el poema “Autorretrato”, de su poemario *Baedeker 2000* (1938) revelaría el sentido misional de su labor poética:

Creo en el poeta útil,
soberanamente altruista,
y aladamente extraterritorial,
cuyo canto higienizado
sea un surtidor de salud
que se respire como un temperamento.

El período de entreguerras, con sus efectos de crisis e incertidumbres, presionaba reclamando las definiciones culturales de la nación. En cierta medida, entre otras posibilidades, se impondría esa vocación de servicio manifestada en aquella intención didascálica que parecía

7 Mahfud Massís. “Imagen y persistencia de Andrés Eloy Blanco”. J.A. Catalá (editor). *Andrés Eloy Blanco*, Caracas: El Centauro Ediciones (Cuadernos de Pedacería, 5), 1996, p. 81.

remozar concepciones clásicas, formas y funciones literarias aparentemente canceladas durante el siglo anterior. En su proyecto, Andrés Eloy Blanco forjaba una utopía, la del poeta salvador del mundo, capaz de redimir multitudes, proyectando su esperanza hacia el futuro. En su texto “Palabras del poeta en la tarde”, de *Baedeker* 2000, dice:

El poeta del año 2000
sube al estrado,
en el centro de la plaza.
Sobre él
diluvian dos millones de gotas de ojos.

El poeta habla,
dice su canto nuevo,
el poema del año dos mil y uno.

Mientras los hombres oyen,
el mar, la tierra, el cielo, Dios y el Todo
se van llenando de Hombre.

En uno de los primeros poemas de ese mismo libro había fijado la imagen de Juan Bimba, al que identificaba simbólicamente con el pueblo venezolano, construyendo así –con nombre y apellido– la figura básica del sujeto popular nacional, medio campesino, medio obrero, pero de estampa más bien rural.

Para Andrés Eloy, la idea del pueblo se asimilaba al “conjunto de las clases laborales segregadas de la cultura”⁸, cuyas demandas y voces trataría de incorporar en su poesía, en un esfuerzo por cumplir con la responsabilidad ético-política que se había trazado, aunque para ello tuviera que sacrificar la representatividad artística de su escritura ante los modelos vanguardistas, frente a los cuales sus textos parecerían anacrónicos y, desde otro punto de vista, transgresivos de la estética que se había impuesto en el medio intelectual.⁹

Pero si representar al sujeto popular social y culturalmente era complejo, dada su heterogeneidad, mucho más difícil resultaría configurarlo textual y poéticamente.

Los procedimientos que empleó, desde *Tierras que me oyeron* (1921), se limitaron a un mero abordaje referencial de los sujetos según sus roles, ubicándolos en las regiones respectivas y/o en el horizonte de la tradición, determinada por una historia épica proyectada hacia la mitificación, lo cual dio como saldo una representación literariamente débil.

No obstante, Andrés Eloy Blanco percibió otra manera de construir la imagen del sujeto popular nacional,

8 Domingo Miliani. “El pueblo, lo popular y la popularidad en Andrés Eloy Blanco” (Boconó/Caracas, 1996), acucioso y documentado ensayo que hemos podido consultar en manuscrito gracias a la bondad del autor. La cita recogida en el texto de esta ponencia corresponde a la p. 26.

9 En el prólogo a *Poda* (1934), Andrés Eloy Blanco declaraba su reticencia ante las vanguardias: “... nunca me presté para coros ‘fashionables’. No me seducía el orgullo de las ‘inauguraciones’ ”, no obstante, en *Baedeker 2000* (1938) intentó cambios de escritura que lo aproximaron al vanguardismo.

apelando a los sustratos étnicos del mismo y a sus imaginarios socioculturales.

3.1. Configuró entonces la imagen del indígena, como en el segmento “El Río de las Siete Estrellas”, del Canto al Orinoco, incluido en *Poda* (1934). A través de un prosaico componente narrativo, el sujeto lírico del texto refiere una historia de amor con una indígena pumé, hija de un cacique yaruro, con la cual intercambia relatos: ella cuenta leyendas y él narra parábolas. La amante es simple objeto de “un amor primitivo”, ingenua y simple, portadora de la memoria de su nación, expresada en “leyendas que se pierden entre los siglos / como raíces en la piedra”. Literariamente es solo un pretexto para que el sujeto lírico pueda contar –en parábola patriótica, criolla– la historia de Venezuela en el marco de un relato de apariencia mítico-telúrica de contenido didáctico.

La imagen del indígena se estructura a partir de su simple presencia referencial, vista como la de un objeto arqueológico que se posee sin esfuerzo, como una virtualidad que reclama su ocupación material y verbal para poder cobrar legitimidad y significación en el universo discursivo y cultural del amo.

3.2. Distinta se muestra la configuración del sujeto mestizo, cuyas características se avienen con la concepción que hiciera famosa Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925), que glorifica el mestizaje como opción salvadora. Andrés Bello parece acoger el ideal utópico del mestizaje como conjunción y armonía de opuestos que históricamente garantizarán el equilibrio redentor de la “raza”, como en este texto de Baedeker 2000:

RAZA

En esta tierra,
se hizo la raza,
la nueva raza matriz
con una fórmula aritmética:

159

Sobre la cifra indo-latina original
llovieron cifras de razas convergentes.

La utilización de símiles matemáticos convoca el sentido de la exactitud, que atribuye preeminencia al mestizaje como presencia étnica representativa de nuestra cultura¹⁰, “el número entero de la raza / que habla con una voz y ama con un deseo”.

3.3. La configuración del sujeto negro, afrovenezolano, ocupa en la poesía de Andrés Eloy Blanco un lugar especial, por cuanto fue elaborada con mayor cantidad de recursos expresivos y en relación con la corriente poética caribeña que Nicolás Guillén denominó “poesía mulata”. Temáticamente se ocupa de los problemas de la discriminación racial y de las injusticias sociales que han sufrido, históricamente, los descendientes de los esclavos.

El sujeto poético de estos textos es variable, masculino o femenino, pero siempre se ubica en los márgenes de la cultura de la sociedad ilustrada, a la cual hace reclamos en su peculiar registro lingüístico, caracterizado por su fonética particularmente rítmica, su léxico y sus

10 Para una discusión sobre el mestizaje como utopía de salvación, véase Alberto Rodríguez Carucci, “Discursos literarios y retórica del mestizaje”, *Estudios*, Caracas, (8): pp. 39-44, jul.-dic., 1996.

giros sintácticos que simulan la oralidad del sujeto negro venezolano, cuyo imaginario –colmado de referencias religiosas y festivas– no excluye las supersticiones que encubren trazas de rituales y sincretismos ancestrales. La representación del sujeto negro recupera la perspectiva de la alteridad afrovenezolana, sus códigos expresivos y sus valores, transgrediendo, desde la ficcionalización de su oralidad¹¹, el canon de los modelos escriturales cultos, propios de la poesía de vanguardias. Aunque, en el caso de Andrés Eloy Blanco, esa transgresión parece obedecer más a una voluntad político-ideológica de reivindicación social que al propósito de ruptura con el canon de la escritura vanguardista.

Sea como fuere, la perspectiva de Andrés Eloy excluye cualquier tipo de racismo en estos “cantares negros”, como en el conocido “Píntame angelitos negros”:

Si queda un pintor de santos,
si queda un pintor de cielos,
que haga el cielo de mi tierra,
con los tonos de mi pueblo,
con su ángel de perla fina,
con su ángel de medio pelo,
con sus ángeles catires,

11 Sobre la ficcionalización de la oralidad, véase Nelson Osorio T., “Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual”, *Estudios*, Caracas, (2): pp. 95-104, jul.-dic., 1993. También el ensayo de Susana Martín R., “De la oralidad como una de las bellas artes”, en el volumen colectivo *Voces nuevas. Poesía, narrativa, teatro, ensayo 1989-1990*, Caracas: Fundación Celarg, 1990, pp. 249-265.

con sus ángeles morenos,
con sus angelitos blancos,
con sus angelitos indios,
con sus angelitos negros,
que vayan comiendo mango
por las barriadas del cielo.

161

El acercamiento entre oralidad y escritura constituye un registro alternativo de la tradición popular, despojada de toda solemnidad y fundamentalmente legitimadora de otras voces que, con su emoción, su humor, su risa y su rabia, han inscrito sus marcas en la complejidad de nuestra cultura nacional.

3.4. Circunscritas en la Venezuela de las décadas de 1930-1950, estas apreciaciones sobre la etnicidad se sitúan dentro de los límites conceptuales de su tiempo, en los parámetros de la crítica contra los prejuicios raciales promovidos por los partidarios de la ideología fascista.

El sujeto poético del texto “Coloquio bajo el olivo”, incluido en *Giraluna* (1955), expresaba directamente aquella posición crítica:

Por mí, la flor en las bardas
y la rosa de Martí,
por mi combate en la altura
y en la palabra civil;
para mí no hay negro esclavo,
para mí no hay indio vil,
por mí no hay perro judío
ni hay español gachupín,
el bravo ataca el sistema
y respeta al paladín.

La recuperación de la etnicidad en el discurso poético de Andrés Eloy Blanco, aun dentro de su enfoque utópico, pone de manifiesto no solamente la heterogeneidad étnica de nuestro país, sino –particularmente– su polifonía, su heterogeneidad discursiva, cuyas incidencias en la configuración de la nación han sido discontinuas, como lo han sido en las discusiones sobre tradición y modernidad, sobre cultura e identidad.

Aunque la poesía de Andrés Eloy Blanco ha sido vista, desde perspectivas estrictamente literarias, como anacrónica –para su tiempo y para el nuestro–, querámoslo o no seguirá formando parte activa y destacada en el patrimonio cultural del país, toda vez que es parte de su mitología y de su producción intelectual acumulada en la evolución de la historia. Es por eso que conviene acercarse a sus obras desde otros ángulos de lectura¹², única posibilidad de plantearle nuevas interrogaciones al “poeta de su tierra y de su tiempo”.

12 Reynaldo Pérez Só, en su ensayo “Seis décadas de la poesía venezolana”, [*Poesía*, Valencia, (102-103): 100-115, dic. 1994] ha reconocido el aprovechamiento que hizo Andrés Eloy Blanco de las formas de expresión populares y tradicionales, aunque sin dejar de señalar la desigualdad de su producción poética. Concluye apuntando que “Andrés Eloy tendrá que ser revisado en el sentido del lenguaje, para bien de quienes piensan que el engolamiento es la mejor, más sabia actitud, frente al poema” (p. 103).

Otra vertiente en la poesía de Ramón Palomares*

163

La poesía de Ramón Palomares es, entre las que irrumpieron con mayor firmeza y proyección a inicios de la década de los sesenta, la que mejor ha conservado, e incluso incrementado, sus ámbitos de expansión literaria compartiendo las preferencias de los lectores con la obra diferente, aunque no menos importante, de Rafael Cadenas.

En esa posición la escritura poética de Palomares ha dado pie para la aparición de numerosas notas, reseñas, artículos y ensayos. Entre las diversas lecturas críticas concebidas y publicadas en nuestro país se puede distinguir una tendencia predominante que toma como centro de su atención textos como *El reino* (1958), *Paisano* (1964) y *Adiós Escuque* (1974), llegando a una conclusión más o menos convencional según la cual la obra de Palomares

* “Otra vertiente en la poesía de Ramón Palomares”. Inicialmente fue publicado con el título de “La historia en la poesía de Ramón Palomares”. *Solar*, Mérida, (2): 41-44, abril-junio 1990. Posteriormente fue recogido en otra publicación con el título “Otra vertiente de Ramón Palomares” *La Tuna de Oro*, Valencia, (13/14): 12-13, marzo-junio 1992. Corregido y modificado en algunos detalles, con el título que tiene en este volumen, apareció en la revista *Abran Paso*, Coro, (8): 12-15, 1997. Se publica en esta última versión.

queda inscrita en lo que se ha llamado indistintamente “te-
lurismo mágico”¹ o “realismo mágico en poesía”², cuyas
formas de expresión se revelan como un original aprove-
chamiento estético del lenguaje coloquial propio de algu-
nas zonas rurales de los Andes, a través de las cuales se
efectúa un singular registro y canto de la memoria popular
regional. No faltan, por supuesto, quienes decididamente
asocian la poesía de Palomares con una expresión ingenua
que estaría caracterizada por “un tono de ascetismo que
nos recuerda la pintura de Rousseau”, considerándola a la
vez como un arte constituido por “un puro *lenguaje* que lo
acerca a la gesta primitiva y al romancero”.³

En aquellas perspectivas, no cabe duda de que se cum-
ple lo que el mismo poeta ha entendido como una “inte-
rrelación del ser y la naturaleza”, como una “convivencia
exquisita entre ambos”, pero –a pesar de esto– tales ju-
icios distan mucho de una lectura cabal de esta poesía,
que no se agota en el reducido conjunto de elementos
temáticos y formales que hemos mencionado hasta aquí,
insuficientes –obviamente– para dar cuenta de la rique-
za y complejidad de una poesía que dialoga con diversas

1 Elena Vera. *Flor y canto. 25 años de poesía venezolana: 1958-1983*, Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985, p. 40.

2 Luis Alberto Crespo. “De *El reino* a *Adiós Escuque*. Ramón Palomares y la poesía del realismo mágico”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, (221): pp. 67-72, (jul.-sep.), 1975. Véase también María Elena Maggi. *La poesía de Ramón Palomares y la imaginación americana*, Caracas: Celarg, 1982.

3 María Elena Claro de Altamirano. “Ramón Palomares a través de un poema”, *Memoria del III Simposio de Investigadores y Docentes de la Literatura Venezolana*, t. II, Mérida: Instituto de Investigaciones Literarias-ULA, 1978, pp. 367-375.

variables de la literatura y cultura universales. Baste no más el inventario que hace el mismo poeta al enumerar sus principales lecturas formativas, que van desde el interés estético-antropológico por los textos prehispánicos, o por la poesía africana, pasando por las obras clásicas de la literatura española, los cronistas de Indias, los surrealistas franceses, Vallejo, Rulfo, Miguel Ángel Asturias, hasta sus reconocimientos explícitos de las tradiciones populares –en tanto genuinos hechos de cultura– capaces de fecundar auténticamente las posibilidades de la palabra poética que, en su caso, se vinculan además con las lecturas de sus antecesores inmediatos –Gerbasi– y de sus contemporáneos, quizás más específicamente con integrantes de *Sardio*, grupo y revista de los cuales formó parte y con los cuales se integró, manteniendo sus propios rasgos en el proceso literario nacional de las últimas tres décadas.

Aunque su poesía comenzó a aparecer entre finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta, un período caracterizado en buena medida por las luchas contra la dictadura de Pérez Jiménez y por la errática pero explicable violencia revolucionaria de los años inmediatos, es un hecho que Palomares optó por mantener sus especificidades artísticas, sin ceder ante las tentaciones de la poesía de cartel ni ante las convocatorias de las literaturas de combate. El propio poeta, al referirse al asunto ha declarado: “Yo no he querido tomar al poema como instrumento de batalla, como lucha política, porque nunca ha estado en mi forma de ser. Una vez iba a publicar unos textos con seudónimo y llegó la policía y los incautó. Mi poesía no a

lo interesado, sino como resultado de un proceso o de la espontaneidad y la bondad no comprometida, libre, pura”.⁴

Como mera curiosidad literaria podríamos, sin embargo, mencionar uno de aquellos textos perdidos, firmados con seudónimo y por ahora casi totalmente desconocidos que, lejos de contradecir las afirmaciones del poeta las confirma en su decisión estética, a la vez que amplía dignamente el horizonte temático de su producción. Se trata del poema “Nuestro escudo”, escrito en 1965 con motivo del V Aniversario del hoy desaparecido Movimiento de Izquierda Revolucionaria, cuyo proyecto político era visto por muchos jóvenes de entonces como representativo de una izquierda humanista y heterodoxa.

Pero si aludimos a aquel poema es porque nos parece oportuno asociarlo con la idea de la percepción de las coyunturas históricas, desde la perspectiva de Palomares quien, a diferencia de lo que aseguran las valoraciones mencionadas al principio de estas notas, ha cultivado desde 1962 otra vertiente poética, mucho menos estudiada, cuya elaboración temática se apoya en sucesos y episodios de la historia nacional, aunque sin caer en panegíricos patrioterros ni en ritualizaciones sacralizadoras que pudieran resultar tediosas y extemporáneas. Esta “otra vertiente”, representada en *Honras fúnebres* (1962), *Santiago de León de Caracas* (1967), *Elegía 1830* (1980) y, más recientemente, por *Alegres provincias* (1988), hasta el momento su último libro, sitúa a Palomares como uno de los pocos poetas venezolanos contemporáneos que abordan ese tipo de

4 “Palomares, la poesía, su entorno” (entrevista), *Poesía*, Valencia, (75-76): pp. 1-15, octubre 1989.

asuntos, muestra de otra perspectiva en el registro artístico de la memoria colectiva nacional.

Esta poesía, para algunos “poesía histórica”, es lo que el autor ha llamado –así entre comillas– de “tema obligado”, y la ha asumido como desafío en la administración y manejo extensivo de su repertorio verbal, desbordando los límites de la simple selección temática.

Este “ciclo de la recreación histórica”⁵, como lo llamó Iraset Páez Urdaneta, se constituye mediante un distanciamiento del sujeto poético respecto de su propia y subjetiva intimidad, que formalmente parece estar ausente en los enunciados, para dar paso a la “reescritura” de otros textos –documentos, cartas, crónicas o relatos de viajeros (algunas veces directamente citados)– con los cuales dialoga sobre la página, escogida como escenario donde se manifiesta una nueva épica que, en este caso, resurge moldeada por las peculiaridades expresivas de una oralidad transformadora del hecho histórico, convertido en genuino acontecimiento artístico y por lo mismo proponiendo otras valoraciones culturales fundadoras, y por lo mismo literariamente trascendentes.

Una muestra de lo anterior puede ser *Santiago de León de Caracas*⁶, editado con motivo del Cuatricentenario de nuestra capital, cuya elaboración poética transcurre en un proceso intertextual con la *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela* (Madrid, 1723) de

5 Iraset Páez Urdaneta. “Prólogo”, Ramón Palomares. *Poesía 1958-1965*, Caracas: Instituto Pedagógico, 1973, p. 24.

6 Cf. Eduardo Millán. “Apuntes para una lectura material de *Santiago de León de Caracas*”, *Memoria del III Simposio...*, t. II, pp. 425-432.

José de Oviedo y Baños, quizás nuestro mayor narrador del período colonial.

168 Vale la pena asociar estas referencias con otros textos poéticos de la década de los sesenta, como *El estrecho dudoso* (1966) de Ernesto Cardenal, cuyos procedimientos de poetización resultan afines con los empleados por Palomares. Así se podría mencionar también otros textos, sin tener que caer por ello en las manidas e imprecisas acotaciones de las “influencias”, hoy en desuso. Entre los nexos intertextuales a considerar está el poema *El conquistador* (1933), del norteamericano Archibald MacLeish, quien fue leído con especial interés por los integrantes de los grupos Sardo y El Techo de la Ballena, al igual que otros textos de poetas latinoamericanos contemporáneos de Ramón Palomares, como el mexicano José Emilio Pacheco (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 1969; *Irás y no volverás*, 1973) y el peruano Antonio Cisneros (*Comentarios reales*, 1964). Un haz de relaciones interliterarias que sitúa al poeta venezolano en un lugar de excepción en el sistema poético latinoamericano.

En *Santiago de León*, sin embargo, no son los datos estrictamente referenciales los que predominan, sino más bien su evaluación fundamental, como en un ingenioso ejercicio de imaginaria construido con la efectividad del recurso oral apoyado en los nombres de personajes y lugares históricamente significativos, con alusiones a hechos y acontecimientos que fundan una visión épica suficiente para rescatar del olvido elementos de una memoria colectiva que, si bien remite a la realidad de los eventos cumplidos, se ofrece convertida en relato mítico-poético como resultado del oficio de Ramón Palomares, quien opta por la imaginación y convence con su habilidad expositiva,

como en el poema “La noche de Ulloa”, donde aquel enigmático poeta colonial –del cual apenas se conservan algunos datos imprecisos– surge reivindicado o salvado del olvido en un texto apócrifo que simula la presencia de sus escrituras perdidas:

169

ULLOA EN CASA DEL JEFE MILITAR DE LA
POBLACIÓN, GARCI GONZÁLEZ DE SILVA,
EVOCA OTRAS POBLACIONES.

Ah Damas y carrozas de Lima
y corredores de La Habana
y calles floridas de Santo Domingo –dijo Ulloa–
Qué donairosas
Qué gentiles

Y estaba el anfitrión de pie
y terminaba su estatura en negra cabellera
que con la barba
rodeaba el rostro altivo,
y con solo ello escribía un nombre en su
presencia.

¡Garci González de Silva
Qué bien vestida lleva su alma!

BRINDIS DE ULLOA

Brindemos por esta población incipiente y por
el clima
que si bien en estos días se nos muestra
enojoso

muy pronto cambiará por espléndidos soles
y clarísimos azules y entibiados cielos
y vientos saludables.

170

Y brindemos por el pasado reciente
y cuya sombra aún no se ha perdido
¡Y por los versos! –dijo Ulloa.

Abrieron las ventanas para que la primera
noche
la lluvia y el fuego
crecieran.

Esta “otra vertiente” de la poesía de Palomares lo sitúa en un espacio más amplio que el reconocido hasta ahora por la crítica, a la vez que –al complementar las dimensiones y peculiaridades de su obra– permite valorarlo como un poeta fundamental en la literatura contemporánea de Venezuela, de la América Latina y sin dudas de la lengua española.

Mariano Picón Salas, narrador*

171

Escribir sobre la obra narrativa de Mariano Picón Salas es una tarea más compleja y difícil de lo que pudiera parecer. Esas dificultades provienen de varias circunstancias que será preciso señalar.

La primera de ellas presenta la personalidad intelectual de Picón Salas fuertemente canonizada por la representatividad de sus ensayos, no solo en la literatura venezolana, sino también en el escenario continental, dadas las cualidades de sus contribuciones que han sido equiparadas –no sin justicia– a los aportes de otras relevantes figuras de la ensayística hispanoamericana, como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña o Ezequiel Martínez Estrada.

Otra dificultad estaría en el hecho constatable de que una buena parte de la obra narrativa de don Mariano todavía permanece dispersa en distintas publicaciones periódicas, en ediciones que se dieron a conocer en el exterior, y no alcanzaron a circular normalmente en Venezuela, o en alguna que otra edición nacional de escaso tiraje que no se ha reeditado hasta el presente.

* “Mariano Picón Salas, narrador”. En la revista *Cifre Nueva*, Trujillo, (8): 19-29, jul.-dic. 1998. El mismo año lo reprodujo la revista *Abran Paso*, Coro: 22-29, 1998.

Una situación editorial que ha impedido el conocimiento de varios textos de Picón Salas, cuya publicación –aunque a veces anunciada– no se realizó nunca, dejando entre ellos algunos relatos que permanecen rigurosamente inéditos.

A esto se une un dato conocido: la mayor parte de las novelas y cuentos del escritor merideño se ha publicado primero en Chile, México, España o Puerto Rico, y escasamente en nuestro país¹. Como comprobación basta mencionar *Mundo imaginario* (Santiago, 1927), *Odisea de tierra firme* (Madrid, 1931 y Santiago, 1940), *Registro de huéspedes* (Santiago, 1934) y *Viaje al amanecer* (México, 1943), aparte de otros relatos difundidos inicialmente por revistas como *Asomante* (Puerto Rico) y *Cultura Venezolana*, o en varios periódicos nacionales, a los que tendríamos que agregar las ediciones antiguas, impresas en tirajes muy limitados,

1 La narrativa de Mariano Picón Salas, sin incluir sus estudios biográficos, consta de los siguientes títulos: *Buscando el camino*, Caracas: Editorial Cultura Venezolana, 1920 (incluye algunos cuentos); *Agentes viajeros*, Caracas: La Lectura semanal, t. II, 2, Imprenta Bolívar, 1922; *Mundo imaginario*, Santiago de Chile: Edit. Nascimento, 1927; *Odisea de tierra firme*, Madrid: Edit. Renacimiento, 1931. / 2.^a ed. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1940. / 3.^a ed. Mérida, Venezuela: Ediciones Solar, 1995; *Registro de huéspedes*, Santiago de Chile: Edit. Nascimento, 1934. / 2.^a ed. Mérida, Venezuela: Edics. Actual, 1997; *Viaje al amanecer*. México: Edit. Mensaje, 1943. Hay otras ediciones. Entre las más recientes está la incluida en: Mariano Picón Salas, *Autobiografías*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987. pp. 13-132 y la publicada en Mérida: Ediciones Solar, 1993; “Los batracios”, *Mariano Picón Salas. Obras selectas*, Caracas: Edime, 1953. Antes apareció en *Cruz del Sur*, Caracas, (1): 46-52, 1952; *Los tratos de la noche*, Barquisimeto: Edit. Nueva Segovia, 1955. / 2.^a ed. Mérida: Edics. Solar, 1997.

de los primeros textos narrativos que escribió en nuestro país, como *Buscando el camino* (Caracas, 1920), *Agentes viajeros* (Caracas, 1922), o una novela posterior, *Los tratos de la noche* (Barquisimeto, 1955).

Todos estos, sin contar otros títulos cuya suerte se desconoce todavía, como aquellos que el autor anunció en cartas personales o en referencias editoriales, pero que nunca llegaron a editarse: la novela que candorosamente le ofreció en su primera juventud al sacerdote y erudito español don Julio Cejador y Frauca, titulada *La que supo ser hembra* (1918); *Vida interior* (1924), una novela que dejó inconclusa en su archivo privado; otra –*Travesías de un hombre sin plata*, (1934)– que aparecía anunciada en la “Bibliografía del Autor” impresa en la solapa de la edición chilena de *Registro de huéspedes*; y, finalmente, una novela de la cual se publicó un fragmento titulado “Luto en la familia”, divulgado en Caracas por *El Nacional* el 20 de enero de 1965. No mencionamos aquí la lista de relatos inéditos que dejó entre sus manuscritos.²

Habría que agregar que la noción de discurso narrativo se ha ensanchado últimamente más allá de los límites que imponían los géneros tradicionales y convencionales, lo que obliga a considerar, no solo los cuentos y novelas de Picón Salas ya mencionados, sino también sus relatos autobiográficos, sus crónicas, sus estudios biográficos y sus testimonios, géneros híbridos que revelan un segmento

2 Las referencias de los relatos dispersos en publicaciones periódicas, y los que quedaron inéditos, aparecen en el trabajo de Rafael Ángel Rivas. *Fuentes documentales para el estudio de Mariano Picón Salas (1901-1965)*, Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1985.

complicado y casi ignorado del prolífico escritor, quien –visto desde esta otra perspectiva– se nos presenta como un verdadero desconocido en los registros de la narrativa venezolana de este siglo.

174 Ese desconocimiento se ha extendido por más de treinta años, quizás porque en el contexto narrativo nacional de la primera mitad del siglo se destacaron con mayor fuerza las producciones narrativas de Rómulo Gallegos, Uslar Pietri, Julio Garmendia, Guillermo Meneses, Enrique Bernardo Núñez, Ramón Díaz Sánchez y Miguel Otero Silva, mientras que en el continente brillaban los nombres de Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier...

En ese conjunto, la narrativa del ensayista merideño, sin ediciones nacionales, sin suficiente circulación, sin promoción ni reediciones, ha pasado inadvertida, algunas veces por simple desinformación sobre su existencia y otras por el efecto disuasivo de algunas lecturas críticas orientadas hacia la descalificación estética o ideológico-política del autor.

Uno de los pocos que ha señalado esas carencias ha sido el historiador Guillermo Morón, quien en su prólogo de 1987 a una vistosa reedición del volumen de ensayos *Comprensión de Venezuela*, se preguntaba sobre la supresión de la narrativa de Picón Salas en el proceso de nuestra narrativa contemporánea:

No es poca esa vertiente de fabulación, de creación, de nuestro autor. ¿Por qué se la mutila? ¿Por qué se la silencia? Acaso porque el propio autor la puso a resguardo en sus selecciones, acaso porque el ensayo, el estudio histórico y la biografía relegaron la otra creación.

A lo cual agrega su particular valoración literaria: “Picón Salas fue cuentista pionero en el acercamiento a la nueva sensibilidad social y novelista en el marco de los problemas contemporáneos”.³

Pero ese reconocimiento apenas atenúa el silencio que ha pesado sobre la narrativa del maestro andino. Hasta se complica más la situación si recordamos que el propio don Mariano parecía inseguro en sus apreciaciones y declaraciones sobre su condición de narrador, pues consideraba ese tipo de textos como la parte menor de su obra, evidentemente dominada por el ensayo.

Desestimaba toda su literatura anterior a 1933 porque le parecía, desde el prestigio de su madurez, que aquellos textos eran “exageradamente verbosos y no desprovistos de pedantería juvenil”, llenos de énfasis y fracasos por ceder a la imitación y caer fácilmente ante las modas, por “excitación juvenil”, precipitación, y por ser “estridentes y pedantes”.⁴

Se refería a los relatos incluidos en su libro inicial, *Buscando el camino* (1920), a su cuento *Agentes viajeros* (1922), a su tercer libro *Mundo imaginario* (1927) y a su primera novela, *Odisea de tierra firme* (1931).

Buscando el camino era un pequeño volumen compuesto por textos de diferente índole y diversos ejercicios de escritura, escrito por un adolescente tan atrevido como

3 Guillermo Morón. “De nuevo Mariano Picón Salas”. Prólogo a *Comprensión de Venezuela*, Caracas: Petróleos de Venezuela, 1987, p. xxii.

4 Mariano Picón Salas. “Pequeña confesión a la sordina”, *Obras selectas*, Caracas: Edime, 1953. / 2.ª ed. 1962. También en sus *Autobiografías*. Véase nota 1.

irreverente en la búsqueda de su expresión, en la cual no escatimaba alardes imaginativos ni erudición, a la vez que animaba su prosa con rasgos de humor e ironía, muy distantes de la gravedad académica con que se ha reconocido a Picón Salas en el panorama cultural de nuestras décadas más recientes.

En su relato “Filosofía de la comodidad”, fechado en 1917, simula una página del diario íntimo de un personaje decepcionado por la rutina en sus sesenta años, controlado por la búsqueda ilusoria de la comodidad. El cuento evoluciona sobre el monólogo del personaje, que ha sacrificado su juventud, su vigor de pensamiento y sus posibilidades de amar a cambio de la máxima comodidad. Es “el fracaso cotidiano” de una vida –la de don Cómodo– sobre el cual despliega el narrador su visión crítica frente al miedo y el sedentarismo, a los que somete bajo una visión satírica de las formas de vida suburbanas, plácidas y sin iniciativas.

Otro cuento del mismo libro, “La historia de Juan Pérez” (1918), intenta narrar la biografía imaginaria de un sujeto sin glorias, mediano y común, sin que llegue a ser un miserable. Estigmatizado con un nombre sin fortuna, es narrado en contraposición con los nombres de figuras memorables de la historia heroica y de las gestas medievales, empleadas como pretextos por el narrador para vaciar irónicamente su amplia erudición, con un humorismo implacable frente a la indecisa medianía de su personaje.

No son la historia contada ni el tema lo relevante sino el relato mismo, “este cuento, donde no hay ni un duelo, ni un matrimonio, ni un rapto”. No es sino la mera certificación de la vida cotidiana, frente a la cual el relato se pronuncia contra el aburrimiento, tejiendo su coartada

biográfica mediante una habilidosa referencia al archivo, que sirve al propósito de fundamentar un elemento verosímil: la partida de defunción de Juan Pérez, encontrada supuestamente por el narrador en el Libro de la Sacristía y firmada por el párroco del pueblo.

En estos relatos pueblerinos, parroquiales, los personajes emergen de la rutina cotidiana, en la que nunca pasa nada y donde el individuo apenas tiene espacios y opciones para desgranar su medianía.

El historiador que será después Picón Salas se asoma en el juego del archivo, donde la letra es consagrada como testimonio de la verdad.

En los dos cuentos citados, el diario íntimo y la partida de defunción constituyen, respectivamente, los documentos que suplen los efectos de verosimilitud de aquellos primeros relatos, donde la ironía sirve como recurso fundamental para sacudir críticamente la inactividad de unos personajes sin destino, consumidos por su propio abandono.

Semejantes son las anécdotas y el ambiente que se muestran en *Agentes viajeros*, un cuaderno publicado por *La Lectura Semanal* (tomo II, n.º 2), editado en Caracas el 9 de julio de 1922.

A ese cuento le siguió *Mundo imaginario*, impreso por la Editorial Nascimento de Santiago de Chile, en 1927, cuando el autor residía ya en aquel país suramericano.

Trece cuentos integran la colección, que se distribuyen en cuatro secciones: “Los recuerdos impresionantes”, “La vida de un hombre”, “Historia de un amigo” y “Tema de amor”. La presentación del autor, escrita con un definido matiz autobiográfico, revela cambios en las concepciones y actitudes vitales del joven cuentista, que declara su

distanciamiento con respecto al “romanticismo pasatista”, en un esfuerzo por afirmarse en una escritura moderna que ha adoptado tras sentir “la influencia moderadora, lógica, de esta zona templada de la inteligencia y la sensibilidad chilenas”.

Mundo imaginario es un libro heterogéneo y desigual, narrado desde una primera persona a veces objetiva, otras líricamente confesional, que evidencia un momento de importancia en la etapa formativa del narrador, cuyo ciclo concluye –según el propio Picón Salas– con *Odisea de tierra firme*, una novela escrita y publicada también en Chile, cuando su autor codirigía la revista *Índice*, orientada hacia el tratamiento crítico de cuestiones sociales y estéticas. Una línea de reflexión que también determina el curso narrativo de su *Odisea...*, relatada desde una posición nostálgica y desesperanzada con respecto a Venezuela, cuya historia explora siguiendo sus decepciones desde el siglo XVIII hasta los inicios del XX, tratando de comprender y asimilar afectivamente sus desencantos y frustraciones, sin desperdiciar el recurso de la ironía, que con particular agudeza emplea también en la última de sus novelas editadas en Chile, *Registro de huéspedes*, donde revela una lúcida percepción de las cualidades del mundo americano en el período de entreguerras, cuyos matices, tensiones, virajes y transformaciones son presentados por un narrador que los recoge en el escenario simbólico y transitorio de una especie de hospedería universal, que puede estar en Santiago de Chile, en Caracas o en el mundo problemático de los residentes latinos de New Orleans, en la más inmediata realidad santiaguina de los años veinte o en la Venezuela del fin del siglo pasado, en tiempos de Guzmán Blanco.

El narrador selecciona los personajes y sus contextos narrativos según los imagina al seguirlos en el libro mayor del hospedaje, el Registro de Huéspedes, impuesto por Ley de la República con “la intención sana de fiscalizar las actividades de nacionales y extranjeros que pudieran subvertir el orden público”, así “este libro recoge con la peculiar caligrafía, el nombre, procedencia y ubicación en el mundo de todos los personajes”. A partir del libro de la hospedería, confiesa el narrador, “escribo, recojo, o sueño más bien, la posible historia de los huéspedes”.

Desde esa perspectiva recorre los distintos escenarios de un proceso de modernización que transforma agresivamente tanto a la gente como a los espacios urbanos. El narrador critica y desmonta esquemas ideológicos, doctrinarios y políticos, acudiendo para ello al humor y a la ironía. Ridiculiza conductas convencionales y atenta contra la “obstinada utopía” de los agentes de cambio de aquella modernidad, que considera fatua y postiza, aquejada por aquella especie de “nordomanía” de la que hablaba José Enrique Rodó en las postrimerías del siglo XIX.

La fragmentariedad de los relatos, la supresión de perspectivas mesiánicas, la simulación de testimonios vivenciales y la apelación al libro de registros, combinados con un discurso crítico más o menos atrevido e irreverente, hacen de *Registro de huéspedes* una lectura motivadora y de interés para las lecturas de hoy.

Quizás fueron esos los rasgos que reconoció Picón Salas en aquella novela, que –a su manera de ver– representaba un cambio cualitativo en su oficio de narrar, mientras que la literatura que había publicado entre los años veinte y treinta traducía, según su parecer, un afán por pasar de lo conceptual a “lo puramente sensorial y estético”, al mismo

tiempo que se empeñaba –siguiendo a Goethe– en educar su vista y su oído: “En muchos de mis relatos juveniles, sobre el interés de la narración, frecuentemente rota y difusa, predomina esa búsqueda de valores pictóricos. Hay más paisaje y naturaleza muerta que coherencia realista”.⁵

Aquella oposición entre razón y emoción parece haberse impuesto siempre en su perspectiva, lo cual equivale, en cierta medida, a la distinción entre las formas del discurso académico y las del discurso artístico. También estableció un deslinde entre las instancias de la inteligencia y la nostalgia, optando en sus relatos por la última, convirtiéndola en *leit motiv* en *Viaje al amanecer* (1943), *Nieves de antaño* (1958) y *Regreso de tres mundos* (1959).

Más tarde Picón Salas alcanzaría a elaborar una concepción más definida, moderna, sobre el ejercicio de la escritura literaria:

... el problema de la literatura no es tanto el *para qué se hace* sino el *cómo se realiza* la obra. Hay un tono emocional, un ritmo, un lenguaje, una exigencia de autenticidad expresiva, sin las cuales se cae en el muy conocido infierno de las buenas intenciones.

Y agregaba: “No confundamos el autor con la obra porque caeríamos en el más intrincado engaño”⁶. No obstante,

5 *Ibid.*

6 Mariano Picón Salas. “Literatura y sociedad”, *Hora y deshora*, Caracas: Ateneo de Caracas, 1963, pp. 51-52.

la mayor parte de su obra narrativa gira alrededor de motivaciones autobiográficas.⁷

En su “Pequeña confesión a la sordina” (1953) sugiere que su literatura cobra un nuevo rumbo después de 1936, tras la muerte de Gómez y al comienzo de un nuevo proceso que será de transición. Es el período de sus trabajos biográficos, que algunas veces llegan a confundirse –por su elaboración escritural– con la narrativa de ficción, como sucedió con el relato “Peste en la nave”, premiado en 1949 en el concurso de cuentos de *El Nacional*, aunque era un capítulo de la biografía *Pedro Claver, el santo de los esclavos* (1950).

En ese lapso de la transición (1936-1953) produce su libro más exitoso en el marco de la narrativa, *Viaje al amanecer* (1943), ceñido a su *leit motiv* de la nostalgia y urdido como un texto entre la novela y la confesión autobiográfica, editado –hasta ahora– diecisiete veces, con una traducción al francés y otra parcial al inglés. Es un relato de evocaciones y añoranzas que reconstruye un pasado remoto, con sus personajes antañones y fantásticos rodeados de objetos, mobiliarios, ambientes familiares y paisajes que, sobre el eje del tiempo, tejen el gran signo de una memoria entrañable, urdida en la madurez como testimonio de

7 Este aspecto ha sido estudiado por: Esther Azzario. *La prosa literaria de Mariano Picón Salas*, Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1980; Gabriela Mora. *Mariano Picón Salas, autobiografía. Contribución al género autobiográfico en Hispanoamérica*, Ann Arbor, Michigan University Microfilms, 1981; Juan Carlos Santaella, “Mariano Picón Salas o la pasión autobiográfica”, *Folios*, Caracas (25): 20-21, mar.-abr., 1993; Simón Alberto Consalvi. *Profecía de la palabra*, Caracas: Tierra de Gracia Editorial, 1996.

las vivencias infantiles del narrador, que recupera en *Viaje al amanecer* un delicado cuadro de la historia cultural de Mérida en su brumoso e ingenuo despertar frente al inicio de los tiempos modernos.

182 A principios de la década de 1950 Picón Salas iniciaría otra experiencia narrativa, al parecer con el cuento “Los batracios”, que incluyó en sus *Obras selectas* (1953 y 1962), cuyo éxito puede medirse por las veces que ha sido recogido en antologías de la narrativa nacional y latinoamericana⁸.

Un relato que cuenta un episodio alucinante de la llamada “Revolución legalista” de Joaquín Crespo, a través de la narración de los alzamientos de montoneras y luchas por el poder, en las cuales se revelaba el debate entre la tradición caudillesca y la modernidad institucional, todo visto como en una pesadilla contada para conjurar los residuos de una historia de violencia y abyección, en medio de la cual el ser humano no tenía alternativas.

Es un relato lineal, tradicional, que configura espacios rurales, personajes que comienzan a revelar sus estados psíquicos en situaciones límite. Quizás ese sea el principal mérito de este texto, todavía muy cercano al realismo naturalista, moldeado por el esquema civilización/barbarie que el autor intentaba superar.

Otro cambio lo promoverá la novela *Los tratos de la noche* (1955). Una historia urbana que intenta narrar los efectos de las transformaciones modernas del país, un intento por revelar la diversidad de experiencias y de

8 Véase Rafael Ángel Rivas D., *Fuentes documentales...*, op. cit., pp. 35-36.

personalidades inmersas en el dramatismo de la vida cotidiana citadina, agobiada por el sobrepeso de la memoria de Alfonso Segovia, el personaje que ha regresado del exilio para constatar que todo ha sido trastocado.

Picón Salas explicó en una entrevista, al presentarse la primera y –hasta hace poco– única edición de su libro:

Los tratos de la noche bien puede ser la novela del cambio de situaciones, choques de generaciones, cambio de sensibilidad en los venezolanos. En cinco personajes he querido evocar el proceso psicológico y humano de Venezuela en los últimos treinta años. (...) En este libro he querido pintar el estado mental y espiritual de muchos venezolanos en este momento, que parece de singular cambio y crecimiento en la vida del país.⁹

Una exposición definida del proyecto narrativo que le sirvió de base para la escritura de la novela, a propósito de la cual no ocultaría dudas respecto de su condición de narrador:

No sé si he logrado disimular la influencia del ensayista en este libro que quiere ser más activo y representativo que discursivo. He lanzado a los personajes a que vivan su propia circunstancia, sin interferir en sus vidas. (...) A mi edad uno tiene ya poca vanidad literaria y toda obra se presenta más bien como una tarea de servicio. Nunca he aspirado a ser un escritor internacional y me basta reflejar con reflexión y pasión lo que siento por

9 *El Nacional*. Caracas, 15 de junio de 1955, p. 16.

el destino de mi país. Los críticos tienen el derecho de decir si me he equivocado...

184 Diez años después de *Los tratos de la noche*, Picón Salas envió un fragmento de una novela inédita a *El Nacional*, poco antes de su muerte. El texto se publicó póstumamente bajo el título de “Luto en la familia”, en un suplemento especial dedicado al Ateneo de Caracas.

El relato reanudaba el tratamiento de los temas histórico-sociológicos, sometiendo a escarnio las imposturas de una orgullosa dama española en la sociedad caraqueña de inicios de siglo. El marido, un militar criollo de oscuro linaje, contrasta con las ínfulas de su esposa, cuyos blasones son demolidos por el desenfado y la mordacidad del general. Muerta la dama, el narrador evoca satíricamente su memoria: “Entraría al Cielo o al Purgatorio con la misma frivolidad solemne que a los casinos de la Costa Azul”.

Relatos críticos, deceptivos, exploran la historicidad de lo cotidiano y el drama de lo excepcional. La narrativa de Picón Salas aspira a producir un efecto de reflexión, más que de conmoción en el lector.

Si al principio de su producción intelectual podía hacer una lúcida conferencia sobre las nuevas corrientes del arte (1917), al tiempo que escribía cuentos postrománticos o modernistas, casi en todas sus narraciones parece sucederle lo mismo: la voluntad analítica rebasa en su escritura las posibilidades de construcción de un mundo narrativo autónomo.

La narrativa de Picón Salas es elaborada más con una intención representativa de la historia que como exploración de las posibilidades de los sujetos narrados.

Es la tendencia que logró vencer en *Viaje al amanecer*, desde el punto de vista de su textualidad literaria, lo cual le permitió asentar un hito autobiográfico de su narrativa como eje de ese tipo de relato, dentro del cual ha edificado un paradigma, aunque Picón Salas, también como narrador, casi siempre “va de ensayo”.

Novela y política en Centroamérica*

A lo largo de los últimos quince años, hubo un tema que se tornó recurrente en las distintas páginas de información internacional de los más diversos periódicos del mundo. Me refiero a las noticias de las sucesivas crisis centroamericanas en sus diferentes niveles nacionales y a su consecuente peligrosidad frente a lo que han sido las aspiraciones de paz en la región. El principal detonante, fue sin dudas, el triunfo de la revolución popular sandinista sobre la dictadura de Somoza en 1979, un acontecimiento que hizo surgir múltiples expectativas respecto a El Salvador, Guatemala e incluso Honduras, donde los conflictos sociales y las dictaduras militares hicieron pensar en las posibilidades de nuevos brotes revolucionarios.

La literatura centroamericana, dentro de sus peculiaridades, ha indagado a su modo, y desde fechas muy anteriores a las mencionadas, en las raíces de esa problemática sociopolítica de la región, tal y como lo revela el libro *La novela del imperialismo en Centroamérica*¹, de la

* “Novela y política en Centroamérica”. *Actual*, Mérida (20): 186-192, ene.-abr., 1991.

1 Esther María Osses. *La novela del imperialismo en Centroamérica*, Maracaibo: Universidad del Zulia/Vicerrectorado Académico, 1986, 174 pp.

profesora, escritora y periodista panameña Esther María Osses, docente de la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia, recientemente fallecida en nuestro país.

El título del volumen hace recordar el aparte sobre la “novela antiimperialista” contenido en el estudio de Luis Alberto Sánchez *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*², en el cual el conocido autor peruano alertaba respecto al subjetivismo de aquella denominación cuyo sentido se asocia con aspectos tanto políticos como económicos, más que literarios. Sánchez señalaba que el término “antiimperialista” remite casi por definición a la idea de “antiyanqui”, especialmente a partir de 1927 (fecha vinculada a la “Dollar Diplomacy” y coincidente con el levantamiento de Sandino en Nicaragua) y apuntaba, además, que el tema había ocupado desde entonces una gran parte de la novela hispanoamericana, aunque “no se ha hecho el análisis pormenorizado de la reacción literaria contra el imperialismo en nuestras letras”. A su modo de ver, aquel sería un “tema palpitante, lleno de sugerencias y sorpresas”, lo que parece confirmar ahora el trabajo de la profesora panameña.

La novela del imperialismo en Centroamérica fue escrito en su mayor parte a finales de la década de los setenta y, según apunta la propia autora, fue concebido originariamente como un texto para uso docente en su cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad del Zulia. Dado a la circulación desde 1987, este estudio ha pasado ya a constituir –por el acopio de informaciones

2 Luis Alberto Sánchez. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid: Gredos, 1953.

y sus aportes crítico-sociológicos- una valiosa contribución para el conocimiento de la producción literaria de Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y El Salvador, frecuentemente excluidos del interés de lectores, críticos y profesores universitarios.

En la introducción a su libro, y al advertir sobre los límites y alcances del mismo, la autora apunta que “La novela del imperialismo en Centroamérica sigue siendo aún un tema inexplorado en la literatura americana”, para agregar a continuación que su estudio apenas recoge las obras principales, sin pretensiones de ser exhaustivo, pues su intención es escribir luego un segundo tomo como ampliación de este primer volumen.

La novela del imperialismo en Centroamérica está integrado por cuatro capítulos, un Apéndice y una amplia selección bibliográfica de la cual, según acota la autora, “solamente se ha estudiado aquí una pequeña parte”.

El capítulo inicial –“Sobre la novela hispanoamericana”– aborda aspectos de carácter general, sometiendo a revisión diversas concepciones de la novela, pero adoptando una posición en favor de una teoría sociológica del género, cuyo soporte básico se constituye –para Esther María Osses– mediante la articulación activa de la novela en su trascendencia crítica y social, al producir una inevitable mediación del plano ideológico (entre la novela como hecho estético y su recepción), en la cual se proyectan su fuerza comunicativa y sus efectos sobre la conciencia colectiva. Partiendo de este orden de consideraciones, pasa luego a revisar la noción del compromiso (*engagement*) sartreano, así como sus posibles modificaciones en el ámbito novelístico de América Latina:

Es otro ahora el significado de “compromiso” desde que Sartre lo formuló, especialmente para el escritor americano. Ya no es aquella vanguardia que derivó en moda y que aún se impone a los imitadores, ahora es un escritor cuya obligación es asumir un lenguaje y una forma que le permita dominar esa violenta marejada que lo invade. Es un impacto arrollador, un mundo de miserias y desamparo, de potencia creadora, una naturaleza tan bella como agresiva lo que debe convertir en expresión-comunicación.³

Es por esto que la ensayista panameña señala más adelante que en la novela ha quedado consignada la realidad social de Latinoamérica. Aunque sería posible debatir sobre aspectos, criterios, enfoques y matices, las perspectivas de la autora quedan enunciadas como sus bases fundamentales para este “estudio temático” sobre la “novela del imperialismo en Centroamérica”.

El segundo capítulo, que lleva el mismo título del libro, está subdividido en dos secciones: “Ubicación” y “Autenticidad”. La primera se refiere a las clasificaciones temático-ideológicas de la novelística latinoamericana, pasando revista a la misma sin dejar de señalar que tales procedimientos “son poco consistentes”, para luego puntualizar sobre la situación y el papel de la “novela del imperialismo en Centroamérica” dentro del marco general de la novelística de contenido antiimperialista del continente. La otra sección del capítulo intenta describir lo

3 Esther María Osses. *La novela del imperialismo...*, op. cit., p. 19.

que constituye el objeto específico del libro –anotando de modo particular y optimista– que:

190

... en estas obras históricas, políticas, económicas, sociológicas, entramos a los gabinetes de los tiranos, los sorprendemos en el acto mismo de sus maniobras de traición y escarnio, y conocemos los resortes íntimos de la maquinaria imperialista con números y hechos irrefutables.⁴

Mediante este enfoque la autora considera aspectos del medio geopolítico centroamericano, de la topografía y de su producción económica –que es bananera en la mayor parte de estas repúblicas pero es cafetalera en El Salvador– para pasar luego a señalar la disyuntiva de estos países entre autenticidad y alienación, destacando en esto el peso y la presencia imperialista de los Estados Unidos, impuestos ambos a través de los más diversos mecanismos y recursos de sometimiento y dominación.

El siguiente capítulo, “¿Un lenguaje americano?” se detiene en la problemática planteada por la pluralidad de culturas y sus proyecciones específicas a través de los diferentes registros lingüísticos que conforman las actividades escriturales y visiones del mundo de los novelistas estudiados, capaces de representar –de distintas maneras– los problemas económicos y angustias sociales de los pueblos latinoamericanos en una diversidad de rasgos que les son característicos, como la lucha de clases, sus conflictos de identidad y sus respectivas formas de expresar la realidad.

4 *Ibidem*, p. 30.

El más extenso y rico en información es el capítulo cuatro, “Lecturas de obras”, que abarca un centenar de páginas en las cuales se estudia, sobre la base de una subdivisión por países, una selección de novelas representativas de Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y El Salvador, sin incluir ninguna de un país no hispanico de Centroamérica: Belice, aunque en la introducción la autora había apuntado con acierto la necesidad de superar las perspectivas tradicionales, empeñadas siempre en considerar únicamente las regiones hispanoamericanas, “limitadas por un nombre cuya restricción es evidente” (p. 9), a la vez que planteaba la necesidad de “incluir el estudio de todo el continente” incorporando “países no solamente de la órbita hispánica”.

El capítulo “Lectura de obras”, al abordar el estudio de cada novela seleccionada, parte de una síntesis de las condiciones económicas y políticas del país respectivo, esbozando además los principales problemas sociales del mismo, para situar de esa manera la novela en su contexto. Luego emprende el comentario analítico de una obra por cada país: *Viento fuerte*, de Miguel Ángel Asturias (Guatemala); *Prisión verde*, de Ramón Amaya Amador (Honduras); *Sangre en el trópico*, de Hernán Robledo (Nicaragua); *Mamita Yunai*, de Carlos Luis Fallas (Costa Rica); *Luna verde*, de Joaquín Beleño (Panamá); y *Caperucita en la Zona Roja*, de Manlio Argueta (El Salvador).

Cada novela es estudiada en su dimensión sociopolítica, deteniéndose especialmente en sus contenidos y enfoques antiimperialistas, a menudo ilustrados mediante citas escogidas para los lectores que no conocen los textos. El capítulo termina, sorpresivamente, con una conversación –realizada en Panamá en 1979– en la cual participaron el

novelista salvadoreño Manlio Argueta, Moravia Ochoa, José Antonio Córdova y Esther María Osses. Allí son discutidos diferentes problemas: novela y comunicación, novela y géneros literarios, novela e historia, novela y revolución, entre otros no menos polémicos.

Finalmente, *La novela del imperialismo en Centroamérica* agrega un Apéndice escrito en 1986, ocho años después del resto del libro, cuyo propósito es actualizar el sentido de la temática tratada, poniéndola en relación con las nuevas condiciones de producción literaria, agravadas por nuevas crisis económicas, nuevas contradicciones sociales y conflictos políticos más complejos y agudos. La profesora Osses ve en la novela-testimonio un subgénero relevante en el conjunto de la literatura de los últimos años, una continuación o quizás una renovación, de la novela histórico-política estudiada en su libro, resaltando algunas obras específicas como *Los días de la selva* (1981), del guatemalteco Mario Payeras, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), del nicaragüense Omar Cabezas y un libro de temática guatemalteca *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), de la venezolana Elizabeth Burgos de Debray.

La utilidad informativa y orientadora de *La novela del imperialismo en Centroamérica* se ve además enriquecida por una amplia bibliografía dividida en tres secciones (novelas, crítica-teoría-historia literaria y obras documentales), tras la cual aparece una ficha biobibliográfica de la profesora, poeta periodista y luchadora social Esther María Osses (Panamá, 1928-Venezuela, 1990).

Sin dejar de reconocer los aportes del libro, sobre todo en lo que se refiere a la apertura de otro amplio campo de investigación sobre la novela hispanoamericana, parece pertinente, sin embargo, anotar también algunas de sus

limitaciones. La primera de ellas está relacionada con el principal criterio analítico, reducido casi exclusivamente a un enfoque contenidista que tiende a presentar solo las funciones histórico-políticas de la narrativa estudiada, sin revisar a fondo sus mecanismos de construcción interna en los cuales se produce sentido ideológico que, en última instancia, inscribe los textos en tanto elaboración sociocultural de una región y un tiempo determinados, traducidos o representados en el corpus narrativo que intenta objetivarlos. Como consecuencia de esta limitación, *La novela del imperialismo en Centroamérica* podría ser leída como una clasificación meramente referencial de un conjunto de obras ceñidas por una exclusiva intención doctrinaria y, por lo mismo, quizás carentes de validez artístico-literaria.

Otras cuestiones de orden teórico-metodológico susceptibles de ser tomadas en cuenta como elementos para la discusión podrían ser: el uso de un planteamiento fundamentalmente temático como base para la clasificación, lo cual está en proceso de superación en los estudios literarios actuales, al igual que sucede con el manejo tajante de criterios nacionales para tratar sobre una problemática común a los países centroamericanos, caracterizados por su relativa unidad histórica, antropológica y cultural en la región, siendo este último un importante factor capaz de restarle pertinencia a la determinante perspectiva nacional empleada.

Pero, no obstante estos reparos, ligados al interés profesional de los especialistas, el libro representa un valioso y significativo aporte para el conocimiento de la realidad y la novelística de Centroamérica. Un esfuerzo truncado en el caso de Esther María Osses, cuya sorpresiva muerte nos privará de la lectura de un segundo tomo anunciado, que quizás ya no vendrá.

Cortázar por *knock out**

*Para un escritor que merezca ese nombre
el contenido lleva ya su forma.*

JULIO CORTÁZAR¹

En un texto de *Historia de cronopios y de famas* (1962), un cronopio sale del estadio Luna Park a las once y cuarto con su reloj atrasado y su tristeza en lágrimas, para mojar una tostada en el café Richmond de la calle Florida, en Buenos Aires, donde medita desconsolado sobre su situación de “cronopio desdichado y húmedo”.²

Uno puede imaginar que aquel cronopio triste ha salido del *ring side*, después de ver un programa de boxeo donde su peleador favorito acaba de caer con todas sus esperanzas fulminadas sobre la lona.

El Luna Park, escenario mitológico de peleas legendarias, las once y cuarto p. m. y la salida de un cronopio

* “Cortázar por *knock-out*”. *Actual*, Mérida, (33): 331-341, feb.-may. 1996. También en la *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, (302): 75-82, jul.-sept., 1996.

1 Julio Cortázar. “El dedo en el ventilador” (entrevista), Ciro Bianchi Ross, *Voces de América Latina*, La Habana: Edit. Arte y Literatura, 1988, p. 53.

2 Julio Cortázar. “Tristeza del cronopio”, *Historia de cronopios y de famas*, 6.a ed., Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1969, p. 118.

triste pueden ser los elementos de un condensado y poético relato que mediante puras sugerencias nos lleva a la intuición de un cuadrilátero donde se encuentran el boxeo y la literatura, convergentes más de una vez en el universo real e imaginario de Julio Cortázar, para quien el rudo deporte de los puños era más bien “el noble arte” que lo animó a titular su *Último round* (1969), donde incluyó –paradójicamente al principio– su capciosa “Descripción de un combate o a un buen entendedor”³. Pero los textos que mejor informan sobre su apreciación del boxeo son sus cuentos⁴ “Torito”, que forma parte del libro *Final del juego* (1964); “Segundo viaje” (1976), recogido en *Deshoras* (1983) y “La noche de Mantequilla”, que cierra el volumen de *Alguien que anda por ahí* (1977).

Sin embargo, conviene aclarar que Cortázar no fue el primero en aprovechar las incidencias del pugilato como pretexto para sus relatos.

1. Ya en la antigua Grecia la épica de Homero había narrado los primeros combates. En la *Iliada*, Epeo dejaba sobre la arena a Euríalo para ganarse así la mula ofrecida al triunfador, mientras en la *Odisea* el propio Ulises –recién llegado de Ítaca y camuflado con un disfraz de

3 Julio Cortázar. *Último round*, 3.^a ed., México: Siglo XXI, 1972, pp. 10-14.

4 Los cuentos de Cortázar que abordan el asunto y la temática del boxeo: “Torito”, *Final del juego*, 9.^a ed., Buenos Aires: Sudamericana, 1969, pp. 127-136, y en *Los relatos*, 2. *Juegos*, Madrid: Alianza, 1976, pp. 276-283; “Segundo viaje”, *Los relatos*, 2. *Juegos*, pp. 195-206, y en *Deshoras*, Madrid: Alfaguara, 1983, pp. 37-53; “La noche de Mantequilla”, *Alguien que anda por ahí*, México: Editorial Hermes, 1977, pp. 195-213.

por diosero- fulminaba a un altanero contendor que pretendía los favores de la paciente Penélope.

196 También Teócrito, en sus *Idilios*, describió un encarnizado choque entre el veloz *Polux* y un descomunal Amico, quien sucumbía estrepitosamente ante la pegada anestésica del hijo de Zeus.

Por su parte la literatura latina también recogió alguna contienda. En la *Eneida* Virgilio narró un emotivo choque entre el soberbio Dares y el veterano Entelo, obteniendo este el triunfo por decisión de Eneas, quien actuaba como árbitro. El pugilato se convirtió en deporte en la XXIII Olimpiada (688 a.n.e.), en la cual se coronó como campeón absoluto un Onomastos de Esmirna. Posteriormente, sometido a otras reflexiones, fue prohibido en el siglo IX por considerársele pagano, pero logró reaparecer en Inglaterra entre los siglos XVII y XVIII con el nombre de *box*, un vocablo derivado del verbo *to box*, que significa golpear con el puño. Las peleas promovidas animaron desde entonces a muchos escritores⁵ que, como Henry Fielding, Lord Byron y Sir Arthur Conan Doyle, crearon de uno u otro modo relatos sobre el asunto, generando una tradición que en las culturas

5 Una apretada síntesis sobre la evolución del deporte de los puños se encuentra en “El ancho mundo del boxeo”, prólogo de Omelio Ramos Mederos a su curiosa antología *Cuentos de boxeo*, La Habana: Edit. Arte y Literatura, 1981, 2 t. Esta compilación ilustra también cómo ha sido abordado el boxeo en tanto asunto y tema literario por distintos escritores. También Rubén Monasterios, “El boxeo: una oscura fascinación”, *El Nacional*, Caracas, 15-1-1995, p. C-2, y Alberto Rodríguez C., “La literatura en el *ring side*”, *Domingo Literario de Frontera*, Mérida, 24-4-1983, p. 10. Véase, en especial, el libro de Joyce Carol Oates, *Del boxeo*, Barcelona: Tusquets, 1990.

de lengua inglesa incorporó textos de O'Henry, Jack London, Ring Lardner, Ernest Hemingway, Norman Mailer, Dashiell Hammet, Budd Schulberg, Irwing Shaw, Leonard Gardner, W.C. Heinz, Ted Hoagland, Nelson Agren, James Farrell, etc., de los cuales más de una novela pasó después al cine.

2. A partir de sus lecturas de aquellos escritores, y de su propio estudio del boxeo como hecho cultural, como espectáculo, como industria deportiva y como drama humano, la narradora y ensayista norteamericana Joyce Carol Oates, profesora de la Universidad de Princeton, escribió su conmovedora obra *On Boxing* (1990), en la cual reflexiona con agudeza sobre boxeo y literatura revelando unos nexos que han suscitado, especialmente en estos últimos tiempos de confusiones y pastiches expresivos, hasta una incipiente elaboración teórica en el campo de los estudios culturales. En este sentido escribe la ensayista: "... la vida es como el boxeo en muchos e incómodos sentidos. Pero el boxeo solo se parece al boxeo". Y luego agrega:

... el boxeo, aunque se desprende de la vida, no es una metáfora de esta sino un mundo único, cerrado y autorreferencial afín a esas severas religiones para las cuales el individuo es a la vez "libre" y "determinado": en un sentido poseído por una voluntad equivalente a la de Dios, y en otro totalmente indefenso.⁶

(...)

6 Joyce Carol Oates, *Del boxeo*, op. cit., pp. 13 y 23.

La razón de que ningún deporte produzca tal ansiedad teórica se explica en el núcleo de la fascinación que ejerce el boxeo sobre los escritores. Es la cosa en sí pero es también su significado para el individuo, cambiante y problemático como una imagen distorsionada en el espejo. El escritor contempla a su contrario en el boxeador, que es todo exhibición pública, todo riesgo e, idealmente, improvisación: él conocerá su límite de una manera en que el escritor, como todos los artistas, nunca llega a conocer, pues nosotros, que escribimos en un caleidoscópico mundo de valoraciones y juicios en cambio permanente, somos incapaces de determinar si es revelación o supremo autoengaño lo que alimenta nuestros esfuerzos más cruciales”⁷

Se podría justificar esa larga cita únicamente como muestra de que la relación o confluencia entre los discursos del boxeo y de la literatura no responde a un simple subjetivismo, sino que puede ser reflexionada y desarrollada en niveles de mayor complejidad, como los que se pueden percibir mediante el estudio de los procesos actuales de hibridación cultural, que particularmente caracterizan a la América Latina.

Una muestra de esas mixturas, entre muchas otras, puede ser la convergencia –para algunos insólita– de discursos tan disímiles aparentemente como los del deporte, que refieren hazañas musculares, y los de la literatura artística que traducen empeños del intelecto.

7 *Ibid.*, pp. 76-77.

Los cuentos de boxeo de Julio Cortázar participan, sin embargo, de esa conjunción de discursos heterogéneos, tanto como los relatos de características parecidas de otros escritores latinoamericanos como Juan Carlos Onetti (“Jacob y el otro”), Bernardo Kordon (*Kid Ñandubay*), Ricardo Piglia (“Una luz que se iba”), Poli Délano (“Kid Nopal”), Enrique Medina (*Gatica*), Pedro Rivera (“Knockout”), Guillermo Murray (“¿Quién te puso así?”), Samuel Feijóo (“El gran golpe”), José M. Carballido Rey (“El último golpe”) y Mirta Yáñez (“Kid Bururú y los caníbales”). Sin olvidar algunos relatos venezolanos, como “Teresias” (1979) de Manuel Bermúdez, “Amigos para siempre” (1986) de Carlos Moros, “Sangre en la boca” (1991) de Milagros Socorro y “Como si fuera esta noche la última vez” (1993) de Nelson González Leal, que se desarrollan todos en medio de la densa atmósfera del boxeo.

3. La campanada que despertó a Cortázar su interés por el boxeo sonó en Polo Grounds, Nueva York, en 1923 –según refiere el mismo escritor– cuando se realizó el célebre combate en que Jack Dempsey retuvo su título ante el argentino Luis Ángel Firpo, a quien apodaban El Toro de las Pampas.

Cortázar asienta su testimonio en una entrevista:

... la gente escuchaba la radio, escuchaba a un *speaker* que transmitía o describía lo que estaba viendo. Y yo escuchaba, como los demás. Así hasta los años 30, o más bien 30-32, en que empecé a ir a los estadios y me tocó ver un gran boxeo en la Argentina, con grandes figuras. Fue entonces cuando (...) fabriqué una especie de

filosofía del box, eliminando todo ese aspecto sangriento y cruel que provoca tanto rechazo y tanta cólera.⁸

200 La observación de las peleas, y seguramente la lectura de más de un relato inglés o norteamericano de los autores citados (no hay que olvidar que Cortázar era, además de gran lector, un buen traductor), le permitieron su propia valoración del boxeo:

El boxeo que levanta las muchedumbres es siempre el del boxeador pegador, del tipo que va para adelante y a pura fuerza consigue ganar. A mí eso siempre me interesó muy poco, y lo que me fascinó siempre fue ver a uno de esos boxeadores enfrentado con un maestro que, simplemente con un juego negativo de esquivas y de habilidad conseguía ponerlo en condiciones de inferioridad.⁹

La narración del locutor radial, la observación e interpretación de las “historias” que se desplegaban sobre el ring y la lectura de los textos de narradores que habían aprovechado los eventos del boxeo para contar sus propios relatos completaron un repertorio suficiente para que Cortázar elaborase la que él llamó su “filosofía del box”, no solo para la selección temática de algunos de sus cuentos, sino también para caracterizar aspectos fundamentales del género, sobre el cual escribió:

8 Cf. Omar Prego. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Buenos Aires: Muchnik Editores, 1985, p. 73.

9 *Ibid.*, p. 73.

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras el cuento debe ganar por *knockout*. (...) un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel, desde las primeras frases. (...) el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario.¹⁰

En 1952 en París, recordando las narraciones radiales y la pelea Dempsey-Firpo, “tan lejos de las últimas gradas del recuerdo”, Cortázar escribió su célebre cuento “Torito”. En su crónica “El noble arte”¹¹ incluida en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), además de atribuir al boxeo valores de dignidad, altura y armonía, que identifica con la habilidad –el arte– de los buenos boxeadores, cuenta cómo aquel recuerdo nostálgico lo determinó a escribir “entre mate y mate” el conocido relato, apoyándose en su remota y emotiva experiencia infantil, en su memoria nostálgica y en algunas lecturas complementarias de crónicas y valoraciones sobre aquel *match* de 1923.

3.1. “Torito” relata los sucesos más descollantes y los más duros vividos por un boxeador argentino, Justo Suárez, apodado “El Torito de Mataderos” quien, luego de un vertiginoso ascenso en su carrera, viajó a los Estados Unidos donde

10 Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, *La casilla de los Morelli*, Barcelona: Tusquets, 1973, p. 138.

11 Julio Cortázar. “El noble arte”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. II, 8.ª ed. México: Siglo XXI, 1974, pp. 124-128.

sucumbió frente a un púgil norteamericano. La derrota lo obligó a regresar maltrecho a su país, donde cayó enfermo hasta morir de tuberculosis en un hospital de Córdoba.

202 Cortázar tomó esa anécdota vital del boxeador, al que había seguido en toda su trayectoria, y creó un narrador que –apelando a la segunda persona– explora la conciencia del personaje que yace postrado en su lecho de agonía, mientras revisa sus recuerdos de triunfos y derrotas.

El recurso onírico reconstruye, junto con la memoria, los inicios, el ascenso y el derrumbe de Torito, configurándolo como un personaje popular e ingenuo sumergido en el mundo ilusorio y fugaz del boxeador que solo vive en presente, sin proyecciones de ninguna especie, cuya biografía fluye en una retrospectiva jerarquizada por los hitos que le ha trazado la profesión.

Procedente de un barrio humilde, Torito se convierte en sujeto representativo de una cultura marginal, cuyo discurso –tejido con los componentes lexicales y sintácticos de la oralidad– entraña un universo complejo, compuesto por los códigos familiares, sociales, éticos, musicales y deportivos que le confieren una presencia verosímil tanto a la figura del personaje como a su voz.

El inicio en las peleas callejeras del barrio le permite la oportunidad de hacerse boxeador, lo que implica su traslado del barrio marginal a la ciudad, el ascenso de su prestigio deportivo y mejoras en sus condiciones de vida. Todo posibilita su viaje a Nueva York, donde perderá su combate decisivo con El Rubio. Comienza así su descenso, su deterioro físico, emocional y psíquico que lo sumergen en la soledad y el abandono. Derrotado, inutilizado físicamente, desechado por “la otra” y olvidado por sus amigos, experimenta otro traslado –esta vez al hospital– donde completa su caída.

Las glorias del ring, observadas por la prensa, por el gran público y hasta por un príncipe, le habían conseguido a Torito hasta el espacio estelar en un tango que lo celebraba como campeón. Ahora la caída se le convierte en tragedia. Apenas sobrevive en la oscuridad y el aislamiento, inactivo e impotente, recordando a su vencedor y compensando con sus victorias de sueños el último impulso de su memoria.

Del placer al dolor, del drama triunfal a la tragedia, de la anécdota al registro oral, Torito pasa del arrabal a la gran metrópoli y de allí –tras su caída– a la escritura de Cortázar quien se propuso recuperarlo en su agonía, trasladándolo de nuevo, esta vez desde el lugar consagrador pero efímero del ring hasta el espacio sacralizador de la leyenda y de allí al texto conservador de la memoria, que es la literatura.

3.2. Lo mismo sucederá con el púgil Mario Padrás y su *sparring* Ciclón Molina en el cuento “Segundo viaje”¹². Dos personajes derrotados en la hora crucial de su carrera, hasta ese momento ascendente y librada a las ilusiones de la fama.

Los boxeadores de Cortázar forman así una *troupe* deceptiva, negada al heroísmo deportivo y sumida en la tragedia sin solución de todos y cada uno de los sujetos que la integran.

En estos relatos sobre Torito, Mario Padrás y Ciclón Molina la ilusión de triunfo y de grandeza se trueca en

12 Para un análisis comparativo sobre “Torito” y “Segundo viaje”, véase Ítalo Tedesco, “El boxeo en la literatura (I)”, Suplemento Cultural de *Últimas Noticias*, Caracas, 6-11-1994, pp. 12-14. La segunda parte de este artículo apareció en el mismo medio, el 13-11-1994, pp. 12-13.

derrota irremediable, como en el caso del Juan Yépez que aparece en la “Descripción de un combate o a un buen entendedor”, cuyo único saldo es “la suma de 465.785 pesos en concepto de entradas” recaudados al concluir el programa del Luna Park.

3.3. El único relato distinto será “La noche de Mantequilla”, donde el sujeto principal no es un boxeador sino un *gangster* que termina enfrentado a la muerte, en medio de su euforia por el triunfo del campeón argentino Carlos Monzón ante el retador Mantequilla Nápoles, aspirante al título mundial del peso medio. El combate titular es un mero escenario para alentar la tensión del relato policíaco y para contener el final inesperado.

En todos estos textos el asunto escogido ha sido tomado del boxeo, pero su sentido final va más allá de la simple anécdota deportiva que, tratada por el narrador como un elemento del relato, se torna significativa en la red de asociaciones que provoca. En su ensayo “Algunos aspectos del cuento”, apuntaba Cortázar:

... lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo.

Si el cuentista había elaborado con respecto al pugilismo su propia “filosofía del boxeo”, también había construido –como lector y como escritor– su propia teoría del cuento, su “noble arte” de narrar en cuyo escenario de combate Cortázar sigue ganando una y otra vez invicto y por *knock-out*.

Índice

Nota editorial	7
Nota del autor	9

Voces y ecos indígenas

Amalivacá: transtextualidad y sobrevivencia de un mito aborigen	13
La llama oculta: erotismo y discurso poético en la América antigua	25

Escrituras coloniales: rastros de una memoria

Literatura colonial en Venezuela: aspectos de una problemática pendiente	43
Sujeto y narración en la <i>Carta del tercer viaje de Colón</i> (1498)	54
La Araucana: una retórica de la verdad	62
Representación y sentido de la Colonia en Mario Briceño Iragorry	77

Intentos y fundaciones

Notas sobre la reseña y la formación de la crítica literaria en Hispanoamérica	93
Manuelita Sáenz, personaje literario	103
Martí entre nosotros: la <i>Revista Venezolana</i>	115

Persistencias y cercanías del caos

Discursos literarios y retórica del mestizaje	129
---	-----

La imagen del indígena peruano en algunos textos de César Vallejo	139
Sujeto popular y etnicidad en la poesía de Andrés Eloy Blanco	149
Otra vertiente en la poesía de Ramón Palomares	163
Mariano Picón Salas, narrador	171
Novela y política en Centroamérica	186
Cortázar por <i>knock out</i>	194

EDICIÓN DIGITAL
octubre de 2017

Caracas - Venezuela

ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI (Valencia, 1948)

Licenciado en Letras, profesor universitario, ensayista y crítico literario. Se ha desempeñado como investigador del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres (1992-1998). Su actividad docente le ha permitido ejercer como profesor invitado en las universidades de La Habana, Milán, Trieste, Valparaíso, y las Indias Occidentales. Coordina la revista *Voz y Escritura* del Instituto de Investigaciones Literarias de la ULA. Entre sus obras destacan *Formación de la crítica literaria en Hispanoamérica* (1980); *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica* (1988); *Literatura colonial en Venezuela* (1988); y *Sueños originarios* (2001). Su obra compilatoria incluye entre otras *Selección de textos. Literaturas prehispánicas* (1975); *José Martí en Venezuela y nuestra América* (1992); y *Una y otra edad. Antología poética de Edmundo Aray* (1997).

El compendio de ensayos reunidos en esta obra se nos presenta como una visión crítica de las literaturas de nuestra América. No obstante, Alberto Rodríguez Carucci se pronuncia en forma clara cuando asevera que “el criterio de organización responde a una perspectiva histórica”, pero no “causalista”, sino “problematizadora de núcleos y aspectos de interés que han sido poco estudiados”. El movido itinerario que recorre el autor le permite polemizar los aspectos sustantivos a los cuales la crítica literaria venezolana y hemisférica debe una mirada más rigurosa y honesta. Al cuestionar la exclusión de algunos discursos, el autor se permite interrogar los criterios de lectura que configuran el canon. *Leer en el caos* es una obra destinada al entendido de las literaturas nuestroamericanas, y al gran público lector en general, brindándole a este trabajo un extraordinario carácter divulgativo.