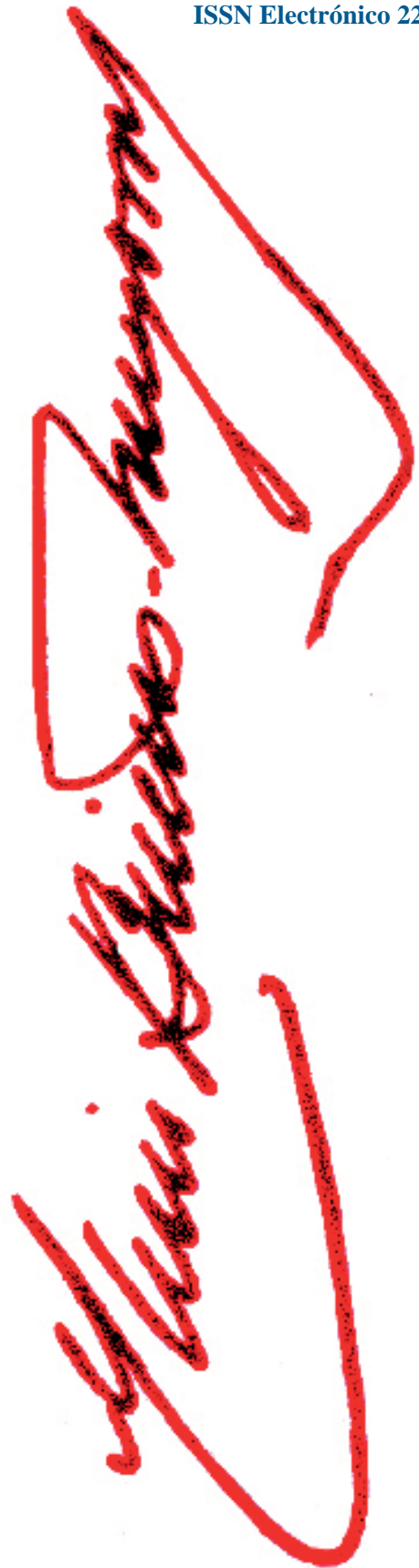


# 38

Número  
Nueva Etapa  
Julio-Diciembre 2018

# Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria,  
Lingüística y Estudios Culturales



# Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales  
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Marío Briceño-Iragorry»  
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: [cifranueva@ula.ve](mailto:cifranueva@ula.ve)

## Autoridades de la Universidad de Los Andes:

Rector: Mario Bonucci Rossini  
Vicerrectora Académica: Patricia Rosenzweig  
Vicerrector Administrativo: Manuel Aranguren  
Secretario: José María Andréz

## Autoridades del Núcleo «Rafael Rangel» - Trujillo:

Vicerrector: Hebert Lobo  
Coodinadora Académica: Silvana Cardozo  
Coordinador Administrativo: Rolando Adriani  
Coordinador de Secretaria: Carmen Castillo

## Editores de la Revista *Cifra Nueva*:

Editor-Jefe:  
Juan José Barreto González (Universidad de Los Andes-Venezuela)  
Editor-Adjunto:  
Yherdyn Peña (Universidad de Los Andes-Venezuela)  
Asistente Editorial:  
Argenis Dario Valera Delgadillo (Universidad de Los Andes-Venezuela)

## Comité Editorial:

María E. Urrutia (Universidad de Los Andes-Venezuela); Carlos Baptista (Universidad de Los Andes-Venezuela); María Fé González (Universidad de Los Andes-Venezuela); Pedro Cuartín (Universidad de Los Andes-Venezuela); Isidoro Requena (Universidad de Los Andes-Venezuela); Víctor Vásquez Medina (Universidad de Los Andes-Venezuela); Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Irida García (Universidad del Zulia-Venezuela); Jesús Enrique Zuleta (Universidad de Los Andes-Venezuela); María de los Angeles Pérez López (Universidad de Salamanca-España); Andrés Martínez Lorca (Universidad Nacional de Educación a Distancia-España); Benjamín Valdivia (Universidad de Guanajuato-México); Hernando Motato (Universidad Industrial de Santander-Colombia); Lisiane Aguiar Machado (Universidad do Vale do Rio do Sinos-Brasil); Gloria Favi Cortés (Universidad Internacional SEK-Chile); Marcela Garzón Gualteros (Universidad Antonio Nariño-Colombia); Nisia Martins do Rosario (Universidad do Vale do Rio do Sinos-Brasil); Alexis Berrios (Universidad "Simón Rodríguez"-Venezuela); Abad Castañeda (Universidad Sudcolombiana-Colombia); Xiomara Escalona (Universidad de Los Andes-Venezuela).

## Responsable de Canje:

Luz Marina Bastidas (Universidad de Los Andes-Venezuela)

## Consejo de Redacción:

Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Katuska Briceño (Universidad de Los Andes-Venezuela); Ivonne Ruza (Universidad de Los Andes-Venezuela).

## Consejo de Arbitraje:

María E. Urrutia (Universidad de Los Andes-Venezuela); Isidoro Requena (Universidad de Los Andes-Venezuela); Naudy Lucena (Universidad de Los Andes-Venezuela); María Fé González (Universidad de Los Andes-Venezuela); Carlos Sandoval (Universidad Central de Venezuela-Venezuela); Rafael Angel Rivas (Instituto Universitario de Tecnología "Rodolfo Loero Arismendi" -Venezuela); Beatriz Méndez (Universidad Nacional Autónoma de México-México); Eva Guerrero (Universidad de Salamanca-España); Enrique Plata Ramírez (Universidad de Los Andes-Venezuela).

## Traducción:

Evelyn Urbina y Daniel Castillo Araujo (Universidad de Los Andes-Venezuela)

## Diseño de Portada y Diagramación:

Argenis Valera (Universidad de Los Andes-Venezuela)

## Corresponsalías:

**Argentina:** Roberto Ferro. **Chile:** Gloria Favi Cortés, Leonidas Morales, Iván Carrasco. **Brasil:** Nisia Martins do Rosario, Floriano Martins, Lisiane Aguiar Machado. **España:** Francisco Vicente Gómez, Carmen Ruiz Bamonuero, María Angela Pérez López, Andrés Martínez Lorca, José Zúñiga. **Francia:** Francois Delprat. **México:** Josu Landa, Edgar Samuel Morales, S. Benjamín Valdivia. **U.S.A:** Daniel Balderston, Eduardo Chirinos, Pedro Emilio Carrillo. **Ecuador:** Raúl Vallejo. **Cuba:** Jorge Forret. **Colombia:** Marcela Garzón Gualteros, Hernando Motato, Abad Castañeda.

## Financiada por:

El Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico Tecnológico y de las Artes de la Universidad de Los Andes.  
Vicerrectorado Administrativo de la Universidad de Los Andes.

**País de Edición:** República Bolivariana de Venezuela

## Indizada y Acreditada en:

CDCHTA (ULA)  
REVENCYT: RVC009  
LATINDEX: 20191

ISSN 0798-1570

ISSN Electrónico 2244-8438

## HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

**Depósito Legal:** P P92-0047

**Depósito Legal Electrónico:** ppi 201202ME4019

©Universidad de Los Andes.

*Cifra Nueva*, revista semestral, indizada, acreditada y arbitrada, editada por el *Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas "Marío Briceño-Iragorry"* perteneciente al Núcleo "Rafael Rangel" de la Universidad de Los Andes (Venezuela), revista de carácter científico y humanístico, cuyos objetivos son promover y desarrollar la crítica, la investigación y la divulgación de temas relacionados con la Literatura, la Lingüística y los Estudios Culturales. Publica estudios y artículos originales, resultados de investigaciones, ensayos teóricos y propuestas que amplíen la reflexión y comprensión en este dinámico campo, dirigida a investigadores, críticos, estudiantes y lectores especializados. Los trabajos publicados son responsabilidad absoluta de sus autores y pueden reproducirse total o parcialmente siempre que se señale al autor y a *Cifra Nueva* como fuente.

*Cifra Nueva*. Núcleo «Rafael Rangel», Casa Carmona. Avenida Isaías Medina Angarita. Sector Carmona. 4º piso. Trujillo Edo. Trujillo, Venezuela. Telefax: 0058-72-2366182. Apartado postal N° 46. ZP. 3102-A. E-mail: [cill@ula.ve](mailto:cill@ula.ve) / [cifranueva@ula.ve](mailto:cifranueva@ula.ve). Web: [www.nurr.ula.ve/cill](http://www.nurr.ula.ve/cill)

# Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales  
Nº 38. Julio-Diciembre 2018. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 37

## Tabla de Contenido

## Table of Contents

Págs.

3 **Editorial**

4 **Estudios**

5-20 **Mahop Ma Mahop, Romuald-Achille**

La piedra y el aire: claves de la poética de Ana Enriqueta Terán.

The stone and the air: keys for the poetics of Ana Enriqueta Terán.

21-48 **Briceño Briceño, Jesús Rafael**

Trióptica sobre algunos mitos y leyendas durante el descubrimiento, conquista y colonización de América.

Trioptic on some myths and legends during the discovery, conquest and colonization of America.

49 **Artículos**

51-58 **Di Mare L, María Fabiola**

Poder, identidad y dominación en *Los Ríos profundos* de José María Argüedas.

Power, identity and domination in *Los Ríos profundos* of José María Argüedas.

59-69 **Guzmán Toro, Fernando José**

Los Andes Trujillanos. Tierra de artistas y creadores, herederos de una antigua tradición cultural

The Trujillian Andes. Land of artists and creators. Heirs of an old cultural tradition.

71-83 **Vargas Villamizar, Yaquelin**

Macondo y sus personajes en los cuentos *Los funerales de la mamá grande*.

Macondo and his characters in the stories *The funerals of the big mom*.

85-98 **Hernández Carmona, Luis Javier**

La interacción simbólica entre héroe y bobo en la literatura venezolana.

The symbolic interaction between hero and bobo in Venezuelan literature.

# *Cifra Nueva*

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales  
Nº 38. Julio-Diciembre 2018. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 37

## **Tabla de Contenido**

## **Table of Contents**

### 99 **Ensayos**

#### 101-106 **Urbina-Silva, Evelitza Jeannileth; Perdomo, José Camilo**

El espíritu capitalista en Venezuela. Una perspectiva desde Max Weber.  
The capitalist spirit in Venezuela. A perspective from Max Weber.

#### 107-114 **Carmona Bermúdez, José Gregorio**

Utilización de verbos en el modo indicativo y subjuntivo. La carga personal de  
*Mensaje sin destino* de Mario Briceño-Iragorry.

Use of verbs in the indicative and subjunctive mode. The personal load of *Mensaje sin destino* by Mario Briceño-Iragorry.

#### 115- 137 **Índice Acumulativo**

Cumulative Index

#### 138-145 Normas *Cifra Nueva* para edición de trabajos

*Cifra Nueva* guidelines for editing works

## EDITORIAL

Acá estamos de nuevo. Abrimos nuevamente la ventana para mostrar y demostrar.

Para mostrar el trabajo reflexivo de quienes desde distintas latitudes colaboran con la interpretación del ser y su cultura a través de la comprensión aproximada a los textos como signos que hablan. Demostrar, también, a través de tales reflexiones, la existencia de una universidad comprometida con el pensar. Pensarse desde esas latitudes y textos, comprender los signos que hablan. Así cada número de la revista se convierte en un concierto de miradas y perspectivas, propuestas de lecturas que, una vez aceptadas, las entregamos como parte esencial de nuestro trabajo editorial, entonces, se materializa la muestra de ese oficio de la interpretación donde, las múltiples formas que se ensayan desde la crítica, se orientan al lector.

Cada número ensaya esta reunión, y son fenomenales sus resultados porque tiende a coexistir tales miradas diversas. En sí, en esencia, esta es la política de *Cifra Nueva*. Servir de ventana a la cultura académica universitaria que tiende a, en algunas circunstancias, agobiarse frente a la ausencia de buenas políticas para su coexistencia y su difusión.

De tal manera, la forma de abordar la interpretación se ve complementada en su reunión con otras miradas. Cada número es parte de ello. El Índice simboliza esta combinatoria, muestra el oficio de cada quien y resulta una propuesta que se abre al auditorio cultural. Queremos agradecer a los colaboradores sus interesantes aportes que sin duda enriquecen y amplían el abanico de la cultura desde sus particulares miradas.

Pensar la cultura e interpretarla no puede pasar a un segundo plano cuando de universidad se trata. Para el 2019 tendremos pendiente la realización del XIV Congreso Internacional

“Presencia y Crítica” que, como ya sabemos, estará dedicado al tema de “lo venezolano”. Esperamos seguir contando con todos ustedes.

Muchas Gracias.

Juan José Barreto González.

Editor-Jefe

**Estudios:**

# LA PIEDRA Y EL AIRE: CLAVES DE LA POÉTICA DE ANA ENRIQUETA TERÁN

**Mahop Ma Mahop, Romuald-Achille\***  
(FALSH, Université de Yaoundé I)  
Camerún

## Resumen

La brillante y larga trayectoria lírica de Ana Enriqueta Terán, interrumpida por su desaparición en diciembre de 2017, figura sin duda entre las más destacables de la poesía venezolana contemporánea. Inexplicablemente, su obra todavía no ha merecido la atención crítica que corresponde a la de una carrera de casi setenta años de vocación poética impenitente e ininterrumpida. Este ensayo se plantea no sólo como una contribución a la divulgación científica de su quehacer poético, sino también como un tributo a una de las voces más originales y enigmáticas de la poesía hispanoamericana actual. Tras un rápido panorama de su trayectoria poética, este trabajo propone una reflexión sobre dos imágenes, verdaderas constantes simbólicas que, en mi opinión, configuran e iluminan el universo poético de Ana Enriqueta Terán: la piedra y el aire y los signos que gravitan en torno a ellos. Procuo mostrar que, por un lado, lo pétreo apunta a la realidad concreta y abre una reflexión sobre el lenguaje. Por otro, la obsesiva imaginería aérea de Terán permite arrimarse a su teoría de la poesía y plantear lo que Gaston Bachelard denominó “temperamento poético”.

**Palabras clave:** Ana Enqueta Terán, poesía venezolana, imágenes de la piedra y el aire, límites del lenguaje, temperamento poético.

## Abstract

Ana Enriqueta Terán's long and brilliant lyrical trajectory, which ended as she passed away in December 2017, is certainly one of the most prominent of Venezuelan contemporary poetry. Her work hasn't received yet, however, the critical attention that such a course of almost seven decades of constant and impenitent poetical vocation really should have deserved. This essay stands not only as a contribution to the scientific divulgation of Teran's poetry, but also as a tribute to one of the most original and enigmatic voices of current Spanish American poetry. The essay starts with a brief panorama of this Venezuelan literary trajectory and then proposes a reflection about two images, real symbolic constants that, from my point of view, build and enlighten the lyrical world of Ana Enriqueta Terán: the imagery of the stone and the air and its associated signs. On the one hand, stone images both refer to concrete reality and give way to a meditation on the language. On the other hand, Teran's obsessive aerial imagery reveals her theory of poetry and what Gaston Bachelard called “poetical temperament”.

**Keywords:** Ana Enriqueta Terán, Venezuelan poetry, Stone and air images, language limits, poetical temperament.

\*Doctor. Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Yaúnde I, Camerún.  
E-mail: mahorom2006@yahoo.fr

**Finalizado:** Camerún, Septiembre-2017 / **Revisado:** Enero-2018 / **Aceptado:** Febrero-2018

Dad la piedra a quien sepa nombrarla.  
(Ana Enriqueta Terán, *Extravagancias lúdicas*)

Tú que rebasas la piedra en el sentido del  
aire; la piedra, su forma de vasija enclavada  
en atardeceres y visiones, que rebasas  
el ave con sus años de viento absoluto  
(Ana Enriqueta Terán, *Piedra de habla*)

La crítica literaria ha demostrado durante muchas décadas una polaridad hacia poetas hispanoamericanos pertenecientes a países considerados por cierta tradición como primordialmente *líricos*. Chile, México, Colombia y Argentina han sido, en este sentido, como recuerda Francisca Noguero (2007: 264), los principales polos magnéticos del despliegue de la reflexión crítica sobre la práctica poética de los autores hispanoamericanos. A causa de esta reputación de tierras de grandes poetas vinculada a tales países, se ha llegado, tal vez por costumbre o por legítimo interés crítico, a una tendencia que ha soslayado en buena medida otras voces forzadas a habitar por así decirlo la “periferia” de la crítica literaria hispanoamericana.

La venezolana Ana Enriqueta Terán (Valera, 4 de mayo 1918- Valencia (Venezuela) 18 de diciembre de 2017) cuya obra nos interesa en estas páginas, constituye un caso que ilustra esta situación. De hecho, a pesar de ser una de las voces fundamentales de la poesía hispanoamericana contemporánea<sup>1</sup>, Ana Enriqueta Terán no ha merecido todavía el reconocimiento y la divulgación que merece su trayectoria literaria, a pesar de que esta última viene marcada por lo que Jorge Romero León denomina con razón “vocación poética impenitente” (2015: VII),

<sup>1</sup> En su ya citado trabajo, Francisca Noguero (2007: 263) lamenta también la ausencia de voces fundamentales como precisamente las de Ana Enriqueta Terán y otros, de la antología *La poesía del siglo XX en Venezuela*, edición de Rafael Arráiz Lucca, Madrid, Visor, 2005. Afortunadamente, años más tarde, se subsana este vacío a través, por ejemplo, de la antología *20 Poetas venezolanos* (2013), edición de Eddy Godoy y Enrique Hernández-D’Jesús.

refiriéndose precisamente a la fidelidad de la venezolana a la lírica como principal medio expresivo durante prácticamente setenta años<sup>2</sup> de escritura. Si para algunos estudiosos esta insuficiente atención crítica que se observa en torno a la obra de Terán es sólo una prueba más de la tendencia al desconocimiento de la producción femenina hispanoamericana en general y venezolana en especial<sup>3</sup>, no deja por

<sup>2</sup> Las descomunales siete décadas de trayectoria creadora de Ana Enriqueta Terán a las que he aludido no son exageradas ya que, como apunta Jorge Romero León, los textos que integran su primer libro (*Al norte de la sangre* (1946)) fueron escritos cuando la poeta tenía entre los veinte y treinta años de edad (2015: VII).

<sup>3</sup> Desde varias décadas, la crítica denuncia esta marginalidad de la literatura femenina venezolana en especial y latinoamericana en general, como hace Alejandro Varderi en uno de sus ensayos: “el desconocimiento de la obra escrita por mujeres latinoamericanas se agudiza al rodarnos hacia el caso venezolano. Nuestra literatura es muy poco conocida fuera de las fronteras nacionales, por ese misterioso mecanismo editorial que se han encargado de conservarla – ¿preservarla? – en la clandestinidad y al margen de los mercados internacionales de traducción y venta”. Pero para explicar este desconocimiento, no sólo valen los argumentos puramente editoriales sino también los factores escolares y académicos. Así, prosigue el estudioso, “es necesario destacar la escasa representación de la literatura venezolana en los programas de estudios de las universidades europeas y norteamericanas”, carencia que, en el caso de la poesía, se hace aún más grave: “la poesía no está representada ni siquiera por José Antonio Ramos Sucre, para no hablar de la ausencia absoluta en el *pensum* de toda literatura posterior a la década del 40, cual si ésta nunca hubiese existido”. El crítico observa, por ejemplo, cómo la poesía de una autora como Ana Enriqueta Terán sólo comenzó a conocerse tímidamente desde dentro de Venezuela hasta mediados de los años 80, a pesar de que se iba desarrollando íntegramente dentro de las fronteras venezolanas (1989: 1068) desde más de cuarenta años, ya que *Al norte de la sangre*, el primer poemario de Terán, aparece en 1946. Luis Alberto Angulo también señala esta insuficiencia de divulgación internacional cuando apunta que, si bien Ana Enriqueta Terán pertenece a una generación de escritores venezolanos cuya obra fundamental se produce en la segunda mitad del siglo XX, uno de los períodos más fértiles de las letras del país, sigue sin embargo bastante desconocida internacionalmente esta escritura que “hasta ahora conforma la gran poesía escrita en Venezuela” (2014: 1). Una de las tentativas más recientes de divulgación de la poesía de Terán dentro de Venezuela es probablemente la antología *Vestidura insumisa, paloma leve* (2016), a pesar de la evidente orientación ideológica que tal proyecto trata de dar a la figura de Terán y a su poesía como ya lo sugiere el título elegido para esa antología. Como indica Alejandro Moreno, con esta antología, “lo que se busca es dar acceso masivo a la



ello de resultar inexplicable, por la duración y la singularidad del recorrido creativo y existencial de Terán dentro del conjunto de la producción literaria contemporánea en Hispanoamérica.

Las presentes páginas tratan en este sentido de echar más luz sobre una de las voces imponentes del panorama literario venezolano contemporáneo y, al mismo tiempo, de homenajear a la brillante escritora venezolana, poetisa por los cuatro costados, que falleció en diciembre del 2017 a los 99 años. Abordaré su poesía bajo el doble signo de la piedra y el aire, dos elementos empíricamente alejados, pero que se traban simbólicamente en el universo lírico de Terán para configurar un mundo singular y sintetizar dos aspiraciones fundamentales: nombrar lo concreto mediante el poder del verbo y rozar lo intangible mediante la imaginación poética. La piedra, uno de los signos recurrentes del sistema simbólico de Terán, está asociada con frecuencia con el habla o con el poder creador de la palabra. También expresa la materia concreta y lo inerte. El aire y sus metáforas, por su parte, parecen ser el horizonte ideal del decir poético y con estos signos se expresa con más vigor el ansia de lo inefable y se intenta superar las limitaciones de la “piedra de habla”, según una metáfora de la poetisa. Mediante el aire o, más exactamente lo aéreo, la poesía de Terán alcanza la ingravidez y la levitación que su poderosa imaginación siempre busca. La poética de Ana Enriqueta Terán se presenta, entonces, como un edificio que se alza sobre la doble piedra de la experiencia y del verbo, pero siempre encumbrados por la fascinación aérea que define su temperamento poético.

---

palabra poética de Ana Enriqueta Terán. Se quiere, con esta selección, dar un abreboca al pueblo venezolano de la poesía de esta exquisita poeta trujillana” (2016: 10). Asimismo, puesto que la publicación se inscribe en el plan nacional “Pueblo que lee no come cuento”, un plan que trata de “posicionar en el pueblo y en el imaginario colectivo una cantidad de autores y autoras que proponen una ética y una poética revolucionaria” (11), se pretende, pues, trazar una paralela entre la obra de Terán y los derroteros ideológicos de la política venezolana actual.

Antes de describir los vectores de este fecundo universo lírico, propongo, a modo de entrada en materia, una rápida ojeada a la producción poética de la escritora venezolana.

### 1. Trayectoria y poética de Ana Enriqueta Terán

La crítica sitúa a Ana Enriqueta Terán en la generación de poetisas venezolanas que se afirman alrededor de los años 40 del siglo XX, junto a escritoras como Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962), Ida Gramcko (1924-1994) o Elizabeth Schön (1921-2007) (Romero León, 2015: VII). Al fallecer el pasado 18 de diciembre de 2017, Ana Enriqueta Terán puso un término a una de las más extensas carreras poéticas de la historia de la literatura venezolana, ya que entre su primer poemario *Al norte de la sangre* (1946) y el último, *Extravagancias lúdicas* (2015), media en verdad una vida entera: setenta años. Terán deja a la posteridad una obra lírica abundante y muy personal. La mayoría de los estudiosos<sup>4</sup> que la han abordado reconocen unánimemente la declinación temprana de la poeta por formas líricas clásicas castellanas, especialmente el soneto, preferencia que observamos a lo largo de su trayectoria.

El conjunto de sonetos publicados en 2015 en el volumen *Extravagancias lúdicas*<sup>5</sup>,

---

4 Esta predilección por formas clásicas fue señalada tempranamente por Juan Liscano en un ensayo dedicado a la poesía hispanoamericana de los años 50. En el estudio, el crítico afirmaba que Ana Enriqueta Terán, cuya poesía “se brinda en liras, sonetos y tercetos de impecable factura” es una verdadera “neo-clásica”, una “amante del orden poético” cruzada por “luces mediterráneas y vuelos de aves clásicas” (1959: 19). Esta opción inicial por lo clásico se ha mantenido en toda su trayectoria, justificando la opinión de Luis Alberto Angulo quien ve a nuestra poetisa como “una verdadera clásica de nuestro tiempo” en cuya obra resuenan además tanto las voces de maestros hispanoamericanos como Sor Juana Inés de la Cruz, Juana de Ibarbourou como los clásicos españoles Garcilaso de la Vega, Jorge Manrique, Luis de Góngora, Santa Teresa o San Juan de la Cruz (2014: 2).

5 Todas las citas de los poemas de Ana Enriqueta Terán proporcionadas en este ensayo proceden de los volúmenes *Piedra de habla* (2014) y *Extravagancias lúdicas* (2015), ambos publicados por Biblioteca Ayaucucho.

a apenas dos años de su muerte, ilustra este clasicismo constante. No es inútil recordar en este sentido que la mayoría de los sonetos que integran el volumen fueron escritos durante los años dos mil. Esta fidelidad de Terán a la tradición clásica se nutre tanto de la herencia hispánica como de la literatura francesa que la poeta tuvo el tiempo de conocer durante su residencia en París en 1953. Ya veremos más adelante en este ensayo cómo algunas de sus composiciones dialogan con textos de Charles Baudelaire. En lo que respecta a su producción literaria, señalemos que su primer libro de poemas aparece como ya se ha dicho en 1946<sup>6</sup> bajo el título de *Al norte de la sangre*. Siguen pocos años después los libros de poemas *Presencia terrena* (1949) y *Verdor secreto* (1949).

Algunos estudiosos piensan que estas dos obras marcan el inicio de la madurez de la poetisa. Para Luis Alberto Ángulo, por ejemplo, es a partir de *Presencia terrena* (1949) cuando Ana Enriqueta Terán “comienza un proceso escritural y de publicación de mucha contención, una verdadera lucha interior entre las polaridades en que se debate su creación desbordante, impelida, posiblemente, por el alto nivel de conciencia que éste le genera” (2014: 3). En 1954, aparece el libro *Testimonio* al que le sigue en 1970 *De bosque a bosque*. En 1975, publica *El libro de los oficios* seguido en 1985 por su primer libro en versos libres, escrito durante su residencia en París: *Música con pie de salmo*. A finales de los años ochenta (en 1989), Ana Enriqueta Terán es galardonada con el Premio Nacional de Literatura de Venezuela. La década de los noventa se abre con el poemario *Casa de hablas* en 1991, seguido inmediatamente por *Albatros* en 1992.

En 2006 ve la luz el poemario *Construcciones sobre basamentos de niebla*, seguido un año después por *Autobiografía*

en *tercetos trabados con apoyo y descansos en don Luis de Góngora* (2007), título que reafirma su ya evocado clasicismo. En 2014, Biblioteca Ayacucho publica el volumen *Piedra de habla* que reúne composiciones seleccionadas de cada uno de los libros anteriores. Al año siguiente, en 2015, la misma prestigiosa editorial vuelve a ofrecer al público otra recopilación de la poesía inédita de Ana Enriqueta Terán, reunida esta vez bajo el título de *Extravagancias lúdicas*. Se trata de los libros *Sonetos de todos mis tiempos*, el epónimo *Extravagancias lúdicas* y, por último, *Explicación numerada a través de los pájaros*.

## 2. El poder verbal de la metáfora

En todos estos volúmenes, encontramos la misma escritura atravesada por la ritualidad de la palabra. El talento verbal es de hecho un aspecto ineludible de la poética de Ana Enriqueta Terán. Es mediante un especial manejo de la palabra que en su poesía la realidad circundante es transmutada por el poder metafórico de la mirada, la cual, al depositarse sobre los objetos, nos propone otra perspectiva de tales componentes, revelándonos sus secretos, sus ecos, el latido de las vidas mudas que nos rodean. Los dos primeros versos de *Sonetos de todos mis tiempos* resultan ilustrativos en esta medida porque nos dan la clave del proceso creador de nuestra autora: “No pienso en nada: solo miro y todo/ se vuelve vida y me golpea duro” (2015: 3).

Pero el protagonismo de la mirada no implica una absoluta pasividad del sujeto contemplador, sino su disposición a recibir los mensajes –de ahí ese señalado don de la profecía– que brinda la fantasía de quien contempla el mundo y se deja emocionar por lo que ve. Así interpreto al menos la afirmación “todo/ (...) me golpea duro”, que para mí hace referencia no sólo a las emociones más fuertes, sino también a la experiencia de lo inefable tan frecuente en las páginas de Terán. Lo mirado cobra vida a través de una especial forma de mirada que a

<sup>6</sup> Algún estudioso ha indicado más bien como fecha de publicación de este poemario el año 1945, según leemos, por ejemplo, en la cronología propuesta por Patricia Guzmán, al final del volumen *Piedra de habla* (2014: 334).

su vez revela un modo de ser y de aprehender el mundo. Octavio Paz dijo brillantemente en *Blanco* que la irrealidad de lo mirado/ da realidad a la mirada”.

En Terán, esta sentencia se cumple a través de su don de asociación metafórica. Para María Antonieta Flores, el sitio de honor ocupado por Ana Enriqueta Terán dentro de la poesía venezolana contemporánea se debe precisamente “al dominio del quehacer poético donde forma, ritmo, símbolo, imagen y metáfora, se integran en acertadas combinaciones y selecciones de elementos que dotan al poema de misterio y revelación, hermetismo y claridad” (1998: 94).

Ha dicho Patricia Guzmán que Ana Enriqueta Terán “lega los significantes a las metáforas para finalmente recubrir los significados como arquetipos porque como oficiante de lo extraño y secreto sabe que solo en ellos puede cifrarse la realidad misteriosa y oculta aludida” (2014: LXXI). Esto se cumple una y otra vez en nuestra autora como consecuencia de un proceso de purificación de la palabra. Esta “poética del decir puro” que también ha señalado Luis Alberto Ángulo en su trabajo al que ya me he referido (4) constituye una clave para todo acercamiento a la obra de la venezolana.

De hecho, Terán ha construido un universo poético donde los componentes de la naturaleza o de la vida cotidiana, sus sentimientos y obsesiones revisten de pronto matices de ensueño, gracias a un peculiar empleo de las palabras. Como si fueran tocadas por la magia, las cosas adquieren en el poema una dimensión secreta y el lector no puede eludir esta impresión de extrañeza. Hay en nuestra poetisa, por tanto, como un constante *desarraigo* de lo real, en el sentido propio del término, que se logra líricamente a través de una distorsión verbal del estatus ordinario de los elementos y las intuiciones. La crítica ha reconocido casi unánimemente el papel de la imagen como columna vertebral de este proceso creador en Terán. Así, para M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López, “la transmutación

de lo real gracias a la imagen” tiene que considerarse como “la piedra angular que permite acercarse al enigma, a la sombra que rodea al ser y sus vivencias” (164). Por su parte, Valmore Muñoz Arteaga observa cómo Ana Enriqueta Terán “juega con la imagen de tal forma que los objetos de su poética pasan a otra naturaleza. Los mitifica, los hace arquetipos, enigma de lo cotidiano” (2004).

Esta *poiesis* continua que fecunda las páginas de nuestra autora es sin embargo la expresión de una doble actitud ante el lenguaje: confianza por un lado y desengaño, por otro. Esta tensión entre las posibilidades de la facultad verbal y sus límites conduce a una explotación a fondo de los recursos de la imaginación poética gobernada en Terán por el aire como base de su *temperamento poético*, noción que tomo de las reflexiones de Gaston Bachelard y a la cual volveré más adelante. De hecho, Bachelard, uno de los pensadores fundamentales del siglo XX, ha iluminado con sus ideas el proceso creador de los poetas a pesar de ubicarse en un campo donde se acostumbra mirar con sospecha a los poetas<sup>7</sup>.

### 3. La piedra incierta: la tensión verbal en Ana Enriqueta Terán

Es ya un lugar común recordar que la palabra constituye la piedra angular de todo proceso creativo en poesía. Los grandes maestros de la lírica suelen expresar de modo explícito su conciencia del papel medular del verbo en su quehacer poético. También advierten de su ambigüedad y de los juegos a los que se prestan las palabras en determinadas combinaciones. Así, si Pablo Neruda se prosternaba ante las palabras, también era

<sup>7</sup> Esta mirada sospechosa de la poesía por los filósofos arranca de forma seria, según María Zambrano, desde la filosofía platónica: “Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar ‘la condenación de la poesía’; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición” (2006: 13-14).

consciente de que tienen a la vez sombra y transparencia (1974: 77). Octavio Paz, de modo similar, si bien hizo de la palabra el instrumento de la diaria invención y redención del ser y del mundo: “Contra el silencio y el bullicio, invento la palabra; libertad que se inventa y me inventa cada día” (1993: 10), también veía en la palabra un cuchillo de doble filo: “lo que se dice se dice/ al derecho y al revés” (1989: 112).

Si, como defendía César Vallejo, “el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión” (XIII), en Ana Enriqueta Terán, tal sentido histórico significa primordialmente adquirir conciencia y medida de la “piedra de habla”, como bien lo expresa el primer verso del poema epónimo “Piedra de habla”, al que después volveré. La imagen de la piedra que retoma Terán repetidamente tiene básicamente un sentido arquitectónico, ya que en ella se fundamenta el edificio poético. Para citar nuevamente a Patricia Guzmán, “La palabra es piedra que Ana Enriqueta Terán esculpirá y sequía que tomará fértil para que florezca la Rosa” (2014: LV).

En varios casos, *esculpir la piedra* significa en nuestra autora procurar apalabrar los ecos surgidos de la ensoñación de la realidad externa y de los complejos paisajes del mundo interior. Cuánto más inefable es el sentimiento, más cerrado resulta el entramado verbal del poema, como advierte acertadamente Patricia Guzmán: “La palabra poética en Ana Enriqueta Terán se torna por momentos hermética, se quiere ambigua para espejear tanto el paisaje exuberante y las misteriosas manifestaciones animales y vegetales, como las figuraciones del sueño y del deseo, las pulsiones del inconsciente” (2014: XX). No siempre logran las palabras alcanzar su meta, es decir, nombrar adecuadamente la realidad o el sentimiento que se experimenta. El poema “Nada oprime el contorno de la rosa”, de *Extravagancias lúdicas*, ilustra este hecho:

Tan de sueños se nutre mi cabeza  
y de luz sobre luz, tela bravía  
con trama de soneto y elegía  
do la palabra sobresale ilesa.

Fealdad que se numera con belleza  
y trasciende en altura y ufanía;  
urdimbres secular como falsía  
de palma rota y por lo mismo ilesa.

Tanto decir para quedarse en nada  
ni dónde poner pie ni alegoría  
para encajar, oscura y silenciosa;  
nada oprime el contorno de la rosa  
pero del corazón sale ceniza  
y una pena severa y espaciosa.

(*Extravagancias lúdicas*, 87)

Esta composición parece plantear el tema metapoético de la referencia o, más exactamente, de la *nominación*. La primera estrofa nos ofrece en breves versos las claves de la poética de Terán: la fascinación por el sueño, su clasicismo formal y su culto a la palabra. El título “Nada oprime el contorno de la rosa” se puede entender como una constatación del fracaso de nominación de la realidad. El verso “Tanto decir para quedarse en nada”, del primer terceto, expresa la ineficacia de los intentos verbales que no logran “encajar” con la expresividad deseada. El problema de la nominación puede considerarse, entonces, como uno de los motivos predilectos de la meditación metapoética de Ana Enriqueta Terán.

Hay un poema de *Extravagancias lúdicas* titulado “Palmera ella” cuyo verso inicial citado a modo de epígrafe al inicio de este ensayo, tiene un significativo tono imperioso: “Dad la piedra a quien sepa nombrarla” (2015: 210). El simbolismo de la “piedra” en este verso ilustra la relación que establezco entre esta metáfora pétreo y el tema general del lenguaje en Ana Enriqueta Terán. Este verso invita figuradamente a dejar el lenguaje a quien sepa usarlo, es decir, al poeta, optimismo que se transmuta en conciencia de las limitaciones del lenguaje en la composición “Nada oprime el contorno de la rosa”. Aquí, ni siquiera el recurso a la alegoría resuelve el dilema, de modo que el final del texto no es

más que la afirmación de este fracaso y sus consecuencias: “Nada oprime el contorno de la rosa/ pero del corazón sale ceniza/ y una pena severa y espaciosa” (87).

Los críticos suelen ver en la poética de Terán una actitud de confianza ante la palabra. Creo que debemos matizar que esta confianza no aniquila paradójicamente una conciencia de los límites del lenguaje. Podríamos decir incluso que el conocimiento de las insuficiencias del lenguaje es un pretexto para afinar las armas de la imaginación para llevar el lenguaje al extremo como hace Ana Enriqueta Terán. Por este motivo, no ocurre en nuestra autora una asunción de la antipoesía tan corriente entre otros escritores hispanoamericanos actuales, sino todo lo contrario. Observa a este respecto M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López que la escritura de Ana Enriqueta Terán está alejada de “la desmitificación antipoética y el cuestionamiento escéptico de la palabra lírica de las últimas décadas en la literatura hispanoamericana, y por el contrario se acristala en una forma que reclama su don, su dimensión oracular” (2007: 164).

Los dones de la profecía son precisamente útiles a la hora de trascender los lastres del idioma convencional para encontrar la mayor eficacia verbal posible. Podemos decir, por consiguiente, que en Ana Enriqueta Terán, el verbo oscila siempre entre las dos polaridades que son la confianza y la incertidumbre, en un cuerpo a cuerpo entre lo decible y lo indecible. Como ya he dicho, todo poeta verdadero tiene que resolver a su modo esta dicotomía entre la fascinación ante las palabras por un lado, y la conciencia de la fragilidad de la “piedra de habla”. Octavio Paz fue uno de los que más conciencia mostró ante este hecho y lo transcribió en memorables composiciones<sup>8</sup>.

8 En varias composiciones, Paz vierte esta conciencia de las dificultades del lenguaje. El poema “¿No hay salida?” de *La estación violenta* es tan solo uno de los numerosos ejemplos de poemas donde el hablante se nos presenta en lucha con las palabras, como lo ilustran los *impases* del pensamiento en su búsqueda de un decir eficaz: “Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza, también cae y se levanta/ y vuelve

Ana Enriqueta Terán, al igual que los maestros hispanoamericanos ya mencionados, no puede eludir las virtudes y traiciones del lenguaje. El papel de maga que se le atribuye se debe a su reverencia ante la palabra y el acto mismo de la creación poética<sup>9</sup>, lo cual no impide un escepticismo que las experiencias conjugadas del mundo, del lenguaje y de la propia poesía obligan a tener siempre en cuenta. La “furia lírica” de Terán a la que alude Patricia Guzmán en su ya citado estudio (2014: IX) no impide, por tanto, la duda acerca de su eficacia. Incluso podría decirse que esta “furia lírica” no es más que una consecuencia de la ineficacia verbal. Puedo concluir, por tanto, que la confianza ante el lenguaje habitualmente atribuida a los grandes maestros hispanoamericanos es sólo una faceta de su relación al idioma.

Se suele considerar como momento culminante de la toma de conciencia de la ineficacia de las palabras la filosofía del lenguaje del siglo XX. Pero creo que el siglo XX no ha inventado este hecho sino que simplemente ha permitido su mayor conceptualización y divulgación teórica, erigiéndolo en ocasiones en moda creativa. Con todo, es legítimo suponer que los poetas, especialmente aquellos que la tradición califica de *vates* o *magos*, son forzosamente los primeros escépticos del lenguaje porque la frecuencia con la que se hunden en el abismo del lenguaje y de lo inefable les revela una dolorosa realidad con la que tienen que

a despeñarse en las aguas estancadas del lenguaje” (2006: 208). Esta conciencia de las trampas del lenguaje también se aprecia en los siguientes versos del poema “Entrada en materia” de *Días hábiles*: “Los nombres no son nombres/ no dicen lo que dicen/ Yo he de decir lo que no dicen/ Yo he de decir lo que dicen” (2006: 266).

9 La actitud de reverencia casi religiosa de Terán ante el oficio de poeta y especialmente ante el proceso de la escritura poética es explicado por la propia poetisa con estas palabras suyas: “Creo en la sacralización de la poesía y creo que hay una parte de sagrado en mí. Así lo siento, por eso mantengo un ritual para escribir: me levanto, me arreglo, me maquillo, me siento frente al papel, no de cualquier forma, sino con tacones altos. Me quedo un rato pensando, me persigno y empiezo a escribir, con gran respeto” (2016: 9).

trabajar: el decir humano pronto se queda corto. En poetas como el español José Ángel Valente (1929-2000), el proceso creador en poesía tiene que entenderse precisamente como una exploración en un universo oscuro. La poesía, afirma, es “cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto”, según se lee en *Obra poética 2* (1999: 11).

Crear supone, por consiguiente, bucear en una materia resbaladiza e intentar decir lo indecible. A mi entender, la potencia del lenguaje que exhibe la poesía de Terán se nutre de esta tensión básica entre sentimiento y lenguaje y sólo trata de conjurarla mediante el protagonismo de la imagen. La furia verbal es, si se quiere, creadora de eficacia expresiva, porque, por así decirlo, taponas las brechas del lenguaje ordinario. Patricia Guzmán señala en este sentido que la única forma de hacer más elocuente el lenguaje o de esculpir esta piedra incierta es deponiéndolo, a través del “poder de resurrección y de purificación de la palabra” que hace esta última “más expresiva” (2014: XXVIII-XXIX). Volvamos por ello al poema “Piedra de habla” que he evocado en páginas anteriores y que da título a una de las principales recopilaciones de los poemas de Ana Enriqueta Terán:

La poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla.

Se comporta como a través de otras edades de otros litigios.

Ausulta el día y solo descubre la noche en el plumaje del otoño.

Irrumpe en la sala de las congregaciones vestida del más simple acto.

Se arrodilla con sus riquezas en la madriguera de la iguana...

Una vez todo listo regresa al lugar de origen. Lugar de improperios.

Se niegan sus aves sagradas, su cueva con poca luz, modo y rareza.

Cobardía y extraño arrojito frente a la edad y sus puntos de oro macizo.

La poetisa responde de cada fuego, de toda quimera, entrecejo, altura que se repite en igual tristeza, en igual forcejeo por más sombra por una poquita de más dulzura para el envejecido rango.

La poetisa ofrece sus águilas. Resplandece en sus aves de nube profunda.

Se hace dueña de las estaciones, las cuatro perras del buen y mal tiempo.

Se hace dueña de rocallas y peladeros escogidos con toda intención.

Clava una guacamaya donde ha de arrodillarse.

La poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla.

(*Piedra de habla*, “Piedra de habla”, 91)

Una adecuada interpretación de esta composición obliga a advertir de su carácter metapoético, ya que propone una reflexión sobre el oficio de poeta. El primer verso introduce este protagonismo de la figura autoral de forma explícita: “la poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla”. Esto quiere decir que la voz lírica concibe el oficio de poeta como un edificio que se levanta sobre la “piedra” que constituye el “habla”. La paradoja del sintagma resulta eficaz y la imagen poderosa: “Piedra de habla”. El sintagma sorprende por el contraste entre el mutismo y la inercia pétreas, por un lado, y la sonoridad y el dinamismo del habla, por otro. El resultado es la transformación de lo amorfo en caja de sonoridades.

Rossela Brugnoli de Santiago, al comentar estos versos, apunta que en este caso, “el lenguaje poético aparece asociado al substrato del lenguaje: la PALABRA, el nombre con su primigenia función que es el nombrar”. Lo que hace Ana Enriqueta Terán aquí es unir de forma magistral la palabra poética y la palabra de los orígenes, logrando entonces que “sustancia y universo se junten sin trastocar sus esencias. Así, lenguaje y palabra, continente e isla van enhebrando la poesía hasta crear mundos nuevos a partir de lo originario” (2009: 84).

La expresión –“Piedra de habla” – al igual que la de “piedra audible” empleada en el poema “Círculo anillando el verbo” del volumen *Piedra de habla* (2014: 162) recuerdan bastante a otra de la misma autora, utilizada para dar título a un volumen de poesía publicado en 1991: “Casa de hablas”. En este último caso, se reitera y amplía el protagonismo de la facultad verbal. La interpretación que acabo de dar de “Piedra de habla” se parece a la que propone Jorge Romero León del título “Casa de hablas” (2015: IX)<sup>10</sup>. Los atributos de “la poetisa” que aparecen en esta composición son similares a los que suele ostentar al personaje poemático de Terán, y que sintetiza del siguiente modo Patricia Guzmán: “sibila misteriosa, diosa, sacerdotisa, vestal de la palabra y del fuego, guardiana de la casa, de la cueva, de los animales, de los alimentos, madre, hija, madre, madre-loba, hija-ave” (2014: IX).

La fauna poética predilecta de nuestra autora, que no ha pasado desapercibida por Patricia Guzmán<sup>11</sup>, se aprecia aquí a través de imágenes aviarias tales como “aves sagradas”, “águilas”, “guacamaya” y “aves de nube profunda”. Los poderes del vate se

transparentan por su parte en la reiteración de verbos activos en un tono grandioso: “ausculta el día”, “irrumpe en la sala de las congregaciones”, “responde de cada fuego”, “ofrece sus águilas”, “se hace dueño de las estaciones”, “clava una guacamaya”. Estas imágenes épicas se ponderan finalmente en la reafirmación de la conciencia de los límites de la magia verbal: “la poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla”. Crear supone, por lo tanto, reconciliarse con las dicotomías de la luz y la sombra, el vuelo y la caída, la palabra y el silencio. De ahí las paradojas que potencian esta ambigüedad de la “piedra de habla” y la imposibilidad de hallar la perfecta armonía entre el lenguaje y el mundo. Así, cuando la poetisa “ausculta el día”, “sólo descubre la noche en el plumaje del otoño”. Si las palabras del poeta no encajan con la realidad circundante, si su decir siempre se queda corto, tales escollos de la “piedra” sólo pueden exorcizarse como ya se ha dicho mediante el “habla” del poeta que consagra la furia verbal de las imágenes entre las cuales destacan las del aire.

#### 4. Ana Enriqueta Terán, poeta del aire

Como anticipaba en las páginas anteriores, la noción de *temperamento poético* procede de las teorías filosóficas de Gaston Bachelard acerca del proceso creador en poesía. En su ensayo *El aire y los sueños* (1993), Bachelard define la imaginación “no como la facultad de formar imágenes, sino de deformar las imágenes suministradas por la percepción” (1993: 9). El acto poético responde, por tanto, a una sed constante de novedad en virtud de la capacidad creadora de la imaginación: “el poema es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas.

Corresponde a esa necesidad esencial de novedad que caracteriza el psiquismo humano (10). Para Bachelard, hay una ley que atribuye a la imaginación uno de los cuatro elementos primordiales: agua, tierra, aire, fuego, el cual le sirve de fuerza dominante o base de su *temperamento poético*. En un

10 Para Romero León, el sintagma “Casa de hablas” significa “casa del lenguaje poético”. Si para Ana Enriqueta Terán el paisaje o el lugar son una forma de “casa”, esta casa tiene un “habla” que es el lenguaje poético. Romero León opina que si para Heidegger el lenguaje es la casa del ser, entonces en Terán el “habla” sería la casa del poeta (2015: IX). Más adelante, añade que en la poesía de Ana Enriqueta Terán, “todo, abeja, águila, picos, garras, gallos, canto, labranza y ritmo, deviene, con su voz, su textura, su materia, su propia réplica, habitante de la misma y sola Casa de Hablas la cual es, al mismo tiempo, como dice ella, una “sinfonía verde”. Allí todo deviene, todo se compacta y vuelve no unidad sino plenitud cantada, ritmada. Una “arcadia” formada por la tierra, la casa y el habla o la poesía” (2015: XVI).

11 La estudiosa señala en este sentido las numerosas figuraciones del ave, “especie emplumada que en los versos de Terán puede presentárenos como Aguila, Loro –“Ramiro Cocó”–, Guacamayas, Albatros, todas aves de nube profunda (“Piedra de habla”, p. 91), aves de sobrevuelo dorado (“Cena”, p. 94), aves de plumaje encarnado” (2014: LXIII).

ensayo anterior<sup>12</sup>, el filósofo francés ya había expuesto estas mismas ideas que quisiera aplicar al proceso creador en Ana Enriqueta Terán. Según Bachelard, toda poética se deja penetrar por componentes materiales que le dictan su ley, la coherencia de todo el sistema poético del autor. Este predominio de una fuerza primordial en la imaginería de los poetas no implica necesariamente monotonía ni contradicción: “Si la ley de las cuatro imaginaciones materiales obliga a la imaginación a fijarse en una materia, la imaginación ¿no encontrará en ella una razón de fijeza y de monotonía?” (1993: 17).

Bachelard responde a esta objeción considerando que ninguna de las cuatro fuerzas primordiales es inerte sino dinámica. Hay que concebirla “como cabeza de una serie que arrastra una clase de filiación por las imágenes que la ilustran”. El elemento primordial dominante aparece, por tanto, como “el principio de un *don conductor* que presta continuidad a un psiquismo imaginante” (1993: 17). En la poesía de Terán, el aire, o con más exactitud lo aéreo, proporciona a la poetisa su repertorio metafórico-simbólico,

<sup>12</sup> En *El agua y los sueños*, cuya edición *princeps* en francés data de 1942, Bachelard teorizó, en efecto, la posibilidad de establecer en lo que se refiere a la facultad imaginativa de los artistas una *ley de los cuatro elementos*. Esto implica, según explica Bachelard, que “toda poética debe recibir componentes – por débiles que sean– de esencia material”. Teniendo en cuenta el *temperamento* de cada poeta, es posible notar cómo prevalece en su obra un determinado principio de los cuatro elementos primordiales presocráticos –agua, tierra, fuego, aire–. Bachelard incluso considera imprescindible este predominio en cualquier poeta verdadero ya que es lo que confiere coherencia a todo su sistema poético: “para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita, como para que no sea tan sólo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica. No en balde las filosofías primitivas hacían a menudo en este sentido una elección decisiva, asociando a sus principios formales uno de los cuatro elementos fundamentales, que así se transforman en marcas de *temperamentos filosóficos*” (2003: 11). Si atendemos las teorías de Bachelard, Ana Enriqueta Terán podría recaer dentro del temperamento sanguíneo cuyo elemento dominante es el aire. Éste es su elemento fiel, lo que el filósofo francés denomina “sistema de fidelidad poética” (13).

su fauna poética y confiere mayor vuelo a su imaginación. No por casualidad la denomina Patricia Guzmán “poetisa del aire” en su “Prólogo” a *Piedra de habla* (2014: XVII). La estudiosa inicia su ensayo con la siguiente evocación que retoma algunas imágenes aéreas típicas de la propia Terán para retratarla: “Ana Enriqueta Terán, tal ave sagrada, alza vuelo junto a su soledad y despliega el raro artificio que se desprende de ella hacia la profecía y, reverente cae, se postra, se hinca y besa con las rodillas el óvalo celeste en el que se gesta el pájaro, la rosa, el girasol y el verbo” (2014: IX).

Esta predilección por lo aéreo constituye en sí mismo una gigantesca metáfora del vuelo imaginativo de la poetisa venezolana mediante la cual intenta exorcizar las deficiencias de la facultad verbal de la que se sirve. Podríamos decir, de algún modo que si las palabras de la tierra presentan límites para describir las experiencias más inefables, la poetisa que, como ya se ha dicho, “cumple medida y riesgo de la piedra de habla”, no tiene más remedio que apalabrar el aire o habitar en él. En el poema titulado “Círculo anillando el verbo”, piedra y aire se unen en una serie de versos donde los límites naturales de cada elemento son rebasados por el poder imaginativo del sujeto poemático:

Tú que rebasas la piedra en el sentido del aire;

la piedra, su forma de vasija enclavada en atardeceres y visiones, que rebasas el ave con sus años de viento absoluto, (ave mencionada por jóvenes anunciadores de otras nieblas, de otro, recatado sustento para la ufanía de los símbolos).

(*Piedra de habla*, “Círculo anillando el verbo”, 162)

Lo pétreo y lo aéreo son evocados en estos versos al menos dos veces en cada caso (los cuatro primeros versos) y en el último verso, se afirma su carácter simbólico. En varias otras composiciones, el protagonismo de lo aéreo es absoluto, demostrando su



predominio en el sistema poético de Terán. Así ocurre, por ejemplo, en el poema “Así era. Así es”, del volumen *Piedra de habla*:

Este es vuestro árbol. Así era. Así es.

Pájaros tejen en su aliento coronas de éxtasis.

Brisas aseguran siseos para el acecho del halcón.

Aires enhebran pálidos huevecillos de miedo.

Ella se oculta en propia cueva donde permanece niña.

Allí rememora encajes, participaciones y requerimientos maternos.

Luego vuelve a su estatura de anciana cuya sombra se funde en perspectivas de soledad y de nieblas.

(*Piedra de habla*, “Así era. Así es”, 170)

La frecuencia de las imágenes aéreas se aprecia en este caso en evocaciones aviarias tales como los “pájaros” (segundo verso) o el “halcón” (tercer verso) y las referencias a las “brisas” (tercer verso) o los “aires” (cuarto verso). La figura de la poetisa que aparece en este universo de alas y vientos no debe pasar desapercibida ya que viene definida de modo sugerente. De hecho, desde el punto de vista enunciativo, el pronombre personal “ella” del quinto verso se refiere a la poetisa, ficcionalmente desdoblada en el sujeto poemático de tercera persona del singular. Se trata de una estrategia enunciativa en la cual el *yo* lírico, según palabras de la voz lírica, “se oculta en propia cueva donde permanece niña”. Esta actitud de recogimiento y ensimismamiento frecuente en el mundo lírico de Terán demuestra una concepción tradicional y oracular del oficio de poeta. Una actitud similar se aprecia en el poema “Modos de irse”, del mismo libro, donde vuelven a aparecer imágenes aviarias y aéreas al lado de la facultad creadora del verbo:

Interrumpa la flor, deje su luz, (la de la flor), en lo afilado del verbo;  
no sucumba a las nuevas dichas, abrace tan solo el árbol.

Aprenda del follaje modos de irse, seguir en ondas, escalones, pisos de aves.

Instruya sus labios con frutas oscuras; úntelos de tinieblas.

Escoja de cada nube lo que perece y se ciñe al viento  
y cubre días, pasos,  
sonoridades anteriores.

(*Piedra de habla*, “Modos de irse”, 171)

La metáfora “pisos de aves” sugiere la altura, al igual que otras imágenes empleadas en el poema, tales como “follaje” (tercer verso) o “nube” (sexto verso). Bachelard consideraba en su ya citado trabajo a la sublimación aérea como “la más típica sublimación discursiva” (18). En Ana Enriqueta Terán, la energía de las imágenes aéreas nos pone en presencia de una escritura profundamente enraizada en la capacidad de ensoñación. A menudo, para lograrlo, la escritura consagra la elección de determinadas palabras que funcionan como arquetipos de esa ensoñación del mundo. Puesto que la profecía y los dones del oráculo no pueden prescindir del verbo, el poema se convierte en celebración de las palabras que no dejan de sorprendernos en combinaciones insospechadas, esa “genialidad lingüística que la ha acompañado siempre”, según observa Luis Alberto Ángulo (2014: 3).

Puesto que sólo con el verbo transforman y crean los poetas verdaderos, sueño y lenguaje terminan conformando una pareja entrañable en los versos de Terán. Si lo pétreo nombra y representa verbalmente lo real, lo aéreo lo rapta a la inercia y a las determinaciones y limitaciones de lo tangible en la búsqueda de la cifra secreta que esconden tales entidades. En efecto, antes de que sus imágenes seduzcan al lector con esta impresión de ligereza aérea, la palabra de Terán comienza por nombrar las cosas concretas que nos rodean. La voz lírica designa los componentes materiales de este universo lleno de seres, animales y vegetales

en un arrebató de simpatía y de reverencia simultáneamente cósmica y mística. Quiero decir que la propensión a la levitación paradójicamente, arranca de una profunda ubicación terrenal donde lo telúrico es el punto de partida para el canto. El extenso poema “Testimonio” afirma este enraizamiento terrenal del vuelo lírico a través de abundantes imágenes telúricas:

Soy yo, soy yo quien ama, dadme paso  
y no toquéis mi sangre, mis cabellos.

Nadie puede decir con este llanto  
el final ardoroso de un espejo ni las  
punzadas de las mariposas  
ni el eco mineral de los veranos  
porque soy la terrena, la transida  
en tanto comenzar de árbol descalzo  
que ya no puedo andar entre miradas  
sin recordar mis nortes insaciados,  
sin aliviar el eco de la piedra;

(*Piedra de habla*, “Testimonio”, 67)

El énfasis del verso inicial ubica al *yo* lírico no sólo en el universo afectivo del sentimiento amoroso, sino también en el espacio de la vida natural y orgánica cuyos signos concretos son “mi sangre”, “mis cabellos”, “las punzadas de las mariposas”, “el eco mineral de los veranos”, sin olvidar el ya evocado protagonismo simbólico de la piedra apreciable en el sintagma “eco de la piedra” (último verso). Pero quien dice “eco de la piedra” no hace sino reformular de otro modo el ya evocado sintagma “piedra de habla”, si asumimos como sémicamente cercanos los signos “eco” y “habla”. Este telurismo se repite a continuación, cuando el hablante exclama:

¡Ay! cualquier arboleda me conoce  
porque vengo de pulsos primigenios,  
de soterradas y profundas bocas,  
donde comienzan a viajar las nieblas.

Conozco el sitio de las araucarias,  
el agua triste de sus direcciones,  
sus veinte pisos de ángeles silvestres.

Recuerdo las señales más secretas  
por este sordo pulso de bisontes.

(*Piedra de habla*, “Testimonio”, 67-68)

De entrada, llama la atención la reiteración de elementos vegetales dentro de este sistema de representación de la realidad que algunos críticos han asociado con el discurso feminista de la autora<sup>13</sup>. Este universo natural poblado de componentes vegetales, celestes y animales no tiene secretos para el hablante lírico. La poetización de “las araucarias” mediante la metáfora de “sus veinte pisos de ángeles silvestres” revela un poder de observación. Este tipo de imágenes nos sale al encuentro en cada una de las páginas de Terán. La poeta del aire, con sus pies firmes en la tierra sabe, como defendió en su tiempo Bachelard, que la imaginación no tiene que entenderse como la “facultad de *formar* imágenes”, pero más bien como “la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción” (1993: 9).

Pero veamos ahora la recurrencia obsesiva de la imaginería aérea que sustenta este universo lírico. En el extenso poema que lleva el título de “Invocación a la madre”, del libro *Autobiografía en tercetos trabados con apoyos y descansos en don Luis de Góngora* (2007), los dones de la palabra poética cristalizan en la metáfora del ave, expresando así simultáneamente un símbolo materno y la potencia redentora del lenguaje:

A este idioma seguro no lo ata  
ninguna indecisión, pues lanza fino  
dardo de libertad. Así rescata  
parte de sombra y parte de destino.

Es difícil decir algo que oprime  
y no salirse de tanto del camino  
de ser. El verbo clave no me exime  
de estar. Estoy aquí. Punto y extremo  
de ave, que me dispara y me redime.

13 Zulay Esther Sanabria Peña indica en este sentido que “el discurso poético de Ana Enriqueta Terán presenta un conjunto de metáforas que hacen referencia a la naturaleza, estableciendo una semejanza entre las facultades reproductivas del cuerpo femenino y la vegetación, de igual forma comparando las cualidades físicas de la mujer, la delicadeza, el estilo, la sencillez, su belleza, candidez y naturalidad con algunos elementos de la vegetación, de ese modo las metáforas asociadas a la naturaleza representan la condición humana femenina a través del discurso escrito” (2011: 245).

Ave MADRE. Poder. Impulso. Remo  
en esta calma, sin rizada altura  
y no por no saber, ni porque temo  
como algún otro, ciega investidura  
llamando desde clámide remota.

Es tu HIJA en su noche “siempre  
oscura”.

(*Piedra de habla*, “Invocación a la  
madre”, 255)

La seguridad o confianza ante el lenguaje que sugieren los dos primeros versos no tiene que interpretarse aquí en relación con el problema general de la referencia, es decir, de la capacidad de las palabras de designar eficazmente o *hablar de* algo. Se trata más bien de un elogio de la función creadora del lenguaje en un plano ontológico. El ser se redime y recrea mediante el lenguaje. Este “idioma seguro” es un instrumento redentor ya que “lanza fino/ dardo de libertad”. La metáfora “ave Madre”, representa aquí la poesía, exaltada en el mismo verso mediante los vocablos “poder” e “impulso”. La “Hija” del último verso es, en cambio, una referencia a la poetisa que se enfrenta a la “noche ‘siempre oscura’” del proceso creador, imagen esta última que tiene insoslayables ecos de San Juan de la Cruz. En definitiva, el título “Invocación a la madre” es una “invocación” a la facultad poética.

La predilección de Terán por lo aéreo vuelve también con frecuencia en las evocaciones que sus estudiosos ofrecen de la autora. Así, para Patricia Guzmán, nuestra autora es una maga que, en su fascinación aviaria, “luce una corona de aquilatado plumajes de aves engendradas entre las constelaciones celestes, a la sombra de girasoles, y hállase tal deidad apolínea, desvelada por honrar y acceder con el verbo a la belleza” (2014: XIV).

Retomemos ahora uno de los libros que consagra una de las aves que nutre el sistema simbólico de Ana Enriqueta Terán: *Albatros* (1992). El poemario reúne una serie de composiciones en las que el albatros adquiere un carácter alegórico reactivando así

el célebre poema de Baudelaire (“L’Albatros” de *Les Fleurs du Mal*). Hace falta recordar que Baudelaire había utilizado en su poema epónimo la imagen del albatros, esta gran ave marítima de plumaje blanco y gris, para simbolizar la elevación del poeta y al mismo tiempo su caída<sup>14</sup>. En los versos de Terán, se repite este contraste baudelairiano entre lo aéreo y lo terrestre:

Os piden dibujarlos en aires nuevos.  
Duermen en el aire.

Levitan en aires, distancias,  
acrecentados de humedad y pavura.

Abajo mares voltean sus fardos  
espesos,  
su linfa gruesa de alevines y esporas,  
su retorno a principios con densidad y  
textura de amor,  
con acceso a núcleos brillantes.

(*Piedra de habla*, “Albatros”, 195)

El primer verso y el segundo nos sitúan en la dimensión aérea, haciendo de ella el lugar de predilección del albatros. El tercer verso compara este plano superior con el mundo inferior a través del adverbio “abajo”, mientras el elemento marítimo informa sobre el medio natural del albatros. El parangón con el verso “vastes oiseaux des mers” (vastas aves de los mares) de Baudelaire es, entonces, evidente en la evocación del albatros. Víctor Bravo también ve en las composiciones de “Albatros” de Ana Enriqueta Terán “una vertiginosa reescritura del poema de Baudelaire”. En la poetisa venezolana, prosigue el crítico, “los hallazgos de este universo confluyen para postular una poética donde el albatros, a la vez poeta y poema, realiza sobre la página del cielo la posibilidad de la expresión estética” (2009: 36). Esta

14 El último cuarteto del poema de Baudelaire sintetiza esta analogía del siguiente modo: “Le Poète est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit de l’archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l’empêchent de marcher” (1947: 92). (El Poeta se asemeja al príncipe de las nubes/ Que acosa la tempestad y se ríe del arquero; / Exiliado sobre el suelo en medio de las burlas, / Sus alas de gigante le impiden caminar) (Traducción mía).

mezcla simbólica de las figuraciones del ave y del aire con las que sugieren el proceso mismo de la escritura se aprecia especialmente en el poema “Voluntad de grito rasgado” del mismo libro:

Tienen voz. Rayan tormentas con ásperos trazos de sonido.

Envuelven tinieblas y eluden exhalaciones de fuego azul.

Gozan de tempestades como creaturas de linaje sagrado.

Sin embargo fragor de noche no logra desunirlos.

Vuelan inmersos en círculos de protección y delicia.

Ala contra ala. Furioso persistir contra el rayo, su escritura en página negra y como los ata, los envuelve con hilos de otra luz,  
de otro, cegador nudo, que restaña sangre caliente.

Sangre, mancha de sangre creciendo en rasos, no porosos, no libres, solo alas entre envergaduras de viento.

(*Piedra de habla*, “Voluntad de grito rasgado”, 207).

Sin el hipotexto de Baudelaire, no se entenderían bien las imágenes de las “tormentas” y las “tempestades” evocada en el primer y tercer versos respectivamente. En el “Albatros” de Baudelaire, el hablante lírico describe al albatros mediante imágenes hiperbólicas como un príncipe de las nubes “qui hante la tempête et se rit de l’archer” (que acosa la tempestad y se ríe del arquero). Los versos de Terán que acabo de reproducir conservan este tono hiperbólico e incluso lo llevan al extremo. Desde el punto de vista enunciativo, evocan sin definirlo explícitamente a un sujeto implícito que el lector intuye como los albatros a los que todo el libro está consagrado. La imaginaria aérea viene representada por todas las figuraciones que remiten al movimiento del vuelo (versos 4 y 5 especialmente).

El aleteo del albatros se resignifica de pronto en el verso 5, en virtud de la metáfora

“su escritura en página negra”, como un simple trazo de las letras escritas. Mediante este procedimiento, Ana Enriqueta Terán refuerza el símil baudelairiano del albatros como símbolo del poeta. Las “envergaduras del viento” evocadas al final del poema adquieren así un doble significado: por un lado, apuntan a los movimientos de las alas por el espacio celeste y, por otro, sugieren las altas esferas de la imaginación creadora que presiden la escritura poética. El poema “Paso asumido en luz” que abre el volumen *Sonetos de todos mis tiempos*, continúa esta predilección por el vuelo. La imagen de la levitación, una de las más frecuentes en el código poético de Ana Enriqueta Terán vuelve a aparecer aquí como sugerencia de la elevación artística:

No pienso en nada; solo miro y todo se vuelve vida y me golpea duro en mitad de los ojos con apuro de abeja en el sonido y acomodo de misma abeja hurgando copa y modo de traspasar, sin prisa, lado oscuro con latidos de polen con seguro paso asumido en luz y dulce apodo para seguir en miel. Abeja, rito de este amarilis rojo que levita y se desprende, sube, queda escrito.

No pienso en nada. Ni en saber, ni el grito...

Solo el instante pleno de infinito.

También la abeja sube y queda escrita.

(*Extravagancias lúdicas*, “Paso asumido en luz”, 3)

El poema sugiere una actitud contemplativa desde los primeros versos. Como hundido en un recogimiento místico, el hablante lírico se vacía la mente de todo estorbo y se dedica enteramente a mirar, no afuera sino hacia adentro de sí mismo. Este ensimismamiento crea imágenes tan poderosas que “todo/ se vuelve vida y me golpea duro”, no en cualquier parte del cuerpo sino “en mitad de los ojos”, es decir, precisamente estos órganos que miran el reino efímero de las imágenes creadas por el repliegue contemplativo del yo lírico. El sujeto

poemático se funde con los elementos de su cosmos, mezclándose así lo antropomorfo y animal con lo vegetal. Imágenes sinestésicas como “latidos de polen” (verso 7) o “dulce apodo” (verso 8) sirven para potenciar a nivel retórico esta fusión simbólica de los componentes del universo. Todos los datos de la realidad se desrealizan, abandonan sus funciones habituales o se eximen de los determinismos naturales a través de esta levitación donde todo “se desprende, sube” y finalmente, “queda escrito”.

Podría decirse en tales condiciones que el mundo se ofrece a la conciencia como materia de la escritura poética a través de la apoteosis o epifanía del instante pleno. Los versos finales demuestran que el sujeto lírico ha llegado a esta frágil seguridad del momento perfecto donde sólo cabe el silencio y el goce extático: “No pienso en nada. Ni en saber, ni el grito.../ solo el instante pleno de infinito”. La celebración del instante recuerda en este caso a un maestro de la metafísica poética del tiempo puro como Octavio Paz. Como poetisa del aire, Ana Enriqueta Terán demuestra, pues, en esta composición su capacidad de volar y hacer levitar al lector por medio de las imágenes.

Para concluir esta reflexión, quisiera situar la indagación acerca del lenguaje y las metáforas de la piedra y del aire que he abordado a lo largo de este ensayo en la dinámica global de la reconquista de un absoluto que no es sino el tiempo arquetípico de los orígenes. Rossela Brugnoli de Santiago ha indicado acerca del sentido de la creación poética en Ana Enriqueta Terán que su poesía postula un retorno al tiempo original a través de un proceso de mitificación. La palabra poética se convierte así en “vehículo para remontar el tiempo mítico y tratar de alcanzar lo primigenio, lo original” (2009: 82). Hay efectivamente en la poética de Terán la búsqueda constante de un ideal lingüístico o expresivo que nutre y explica su lenguaje poético y su poderosa imaginería literaria.

En este sentido, las metáforas de la piedra y del aire que apuntan a dos fuerzas primordiales presocráticas, revelan el deseo de volver a las estructuras profundas que fundan el mundo y la materia. Esta empresa supone, por tanto, concebir el oficio de poeta como un ejercicio ritual que se aprecia en la usurpación de los atributos proféticos u oraculares por nuestra autora. Al consagrar al poeta mago y no a ese poeta escéptico y antipoeta que José Emilio Pacheco ha descrito en su “Nota acerca de la otra vanguardia” como “bufón doliente” (1979: 330), Ana Enriqueta Terán nos ofrece otra vertiente de su clasicismo, ya no formal sino ideológico. Es una manera de decir, quizá, que la crisis del lenguaje se puede exorcizar de otra manera, mediante la postulación de lo primigenio, de este tiempo del decir total en el que el mundo y el verbo se encontraban aún en su pureza originaria. Los poetas como guardianes del lenguaje no pueden prescindir de la fascinación por ese absoluto de la palabra que Ana Enriqueta Terán recrea mediante una sintaxis que reorganiza el material verbal para acercarlo a la ritualidad de un acto sagrado o a los espasmos del soliloquio místico.

### Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2013). *20 poetas venezolanos*, edición de Eddy Godoy y Enrique Hernández-D’Jesús, Monterrey: Granises, Servicios Editoriales y de Comunicación.
- Ángulo, Luis Alberto (2014). “Ana Enriqueta Terán: poetisa de la lengua” en revista *Alabe* n° 9, pp. 1-15, [en línea]: [www.revistaalabe.com/index/alabe/article/view/235](http://www.revistaalabe.com/index/alabe/article/view/235)
- Bachelard, Gaston (1993). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Baudelaire, Charles (1947). *Les Fleurs du Mal*, Lausanne: La Guilde du Livre.
- Bravo, Víctor (2009). « Las figuraciones de luz de la utopía. Albatros de Ana Enriqueta Terán », en *Cifra Nueva* n° 5-6, [en línea]: [www.saber.ula.ve/handle/123456789/26786](http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26786)
- Brugnoli de Santiago, Rossela (2009). “Los oficios domésticos y la palabra, mitificados en el quehacer poético de Ana Enriqueta Terán” en revista *Cifra Nueva* n° 2, pp. 79-87 [en línea]: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/28594>
- Flores, María Antonieta (1998). “Eros, cuerpo y trascendencia en la obra de Ana Enriqueta Terán”, en *Letras* n° 56, pp. 93-106 [en línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=272198>
- Guzmán, Patricia (2014). “Ana Enriqueta Terán: voz relampagueante de misterio y belleza”, en Ana Enriqueta Terán (2014), *Piedra de habla*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XCVI.
- Liscano, Juan (1959). *La poesía hispanoamericana en los últimos 15 años*, Caracas: Ministerio de Educación.
- MuñozArteaga, Valmore (2004). “Notas sobre literatura venezolana”, en *Especulo* (Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid), [en línea]: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/livenez.html>
- Noguerol, Francisca (2007). “La poesía del siglo XX en Venezuela”, en *Nuestra América*, n° 4, pp. 263-264.
- Pacheco, José Emilio (1979). “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Revista Iberoamericana* núm. 106-107, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 327-334.
- Paz, Octavio (1989). *Lo mejor de Octavio Paz*, Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Octavio (1993). *Libertad bajo palabra*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica de España.
- Pérez López, M<sup>a</sup> Ángeles (2007). “La poesía de Ana Enriqueta Terán: género y tradición” en revista *Arrabal*, n° 5-6, Universidad de Lleida – Asociación española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, pp. 163-171.
- Romero León, Jorge (2015). “Suma poética de Ana Enriqueta Terán” en Ana Enriqueta Terán (2015), *Extravagancias lúdicas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. VII-XVII.
- Sanabria Peña, Zulay Esther (2011). “El sujeto femenino en la poesía de Ana Enriqueta Terán”, en *Revista venezolana de estudios de la mujer* n° 37, pp. 243-246, [en línea]: [www.saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_vem/article/view/2018](http://www.saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_vem/article/view/2018)
- Terán, Ana Enriqueta (2014). *Piedra de habla*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Terán, Ana Enriqueta (2015). *Extravagancias lúdicas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Terán, Ana Enriqueta (2016). *Vestidura insumisa, paloma leve* (antología), Caracas: El Perro y la Rana.
- Valente, José Ángel (1999). *Obra poética 2*, Madrid: Alianza Editorial.
- Zambrano, María (2006). *Filosofía y poesía*, México: Fondo de cultura Económica.

# TRIOPTICA SOBRE ALGUNOS MITOS Y LEYENDAS DURANTE EL DESCUBRIMIENTO, CONQUISTA Y COLONIZACIÓN, DE AMÉRICA

Briceño Briceño, Jesús Rafael\*  
Universidad de Los Andes  
Venezuela

## Resumen

El trabajo pretende esbozar tres miradas, aparentemente inconexas, sobre algunos mitos y leyendas durante el descubrimiento, conquista y colonización de América. Cabe resaltar que para este recorrido nos centramos en los aportes de la mitología clásica, la antropología, la historia, la educación, la filología y la filosofía; así como algunos aportes desde Jung, Barthes y Eliade, que sirven para la plataforma teórica. La primera mirada, Mario Briceño-Iragorry en su disputa sobre la “leyenda dorada” y la “leyenda negra”, entre otros; la segunda, Ángel Rosenblat y su primera visión de América, entre otros; y, la tercera mirada, Briceño Guerrero con ciertas descripciones sobre América extraídas de su tesis doctoral (Viena, 1960) intitulada “*Die völkerpsychologischen Grundlagen des lateinamerikanischen Spanisch*”, así como de otros trabajos. Quedan, por supuesto, conexiones abiertas y otras con cierta ilusión de cierre, en tanto que el mito y la leyenda recrean los imaginarios en esta descubierta, violada, perdida, saqueada, enguerrillada, permanentemente reconstruida y valiente, América Colonial; porque -aunque nos duela a los Americanos- seguimos siendo Colonia y con tendencia a la promonarquía, en cuanto a estructuras sociales y culturales se refiere.

**Palabras clave:** Trióptica, Mito, Leyenda, Colonia, América.

## Abstract

The work aims to sketch three apparently disjointed glances about some myths and legends during the discovery, conquest and colonization of America. It should be noted that for this tour we focus on the contributions of classical mythology, anthropology, history, education, philology and philosophy; as well as some contributions from Jung, Barthes and Eliade, that serve for the theoretical platform. The first look, Mario Briceño-Iragorry in his dispute on the “golden legend” and the “black legend”, among others; the second, Angel Rosenblat and his first vision of America, among others; and the third look, Briceño Guerrero with certain descriptions about America extracted from his doctoral thesis (Vienna, 1960) entitled “*Die völkerpsychologischen Grundlagen des lateinamerikanischen Spanisch*”, as well as other works. There remain, of course, open connections and others with a certain illusion of closure, while myth and legend recreate the imaginary in this discovered, raped, lost, looted, on war, permanently rebuilt and valiant, colonial America; because - although it hurts us Americans - we remain as Colony and with a tendency to promonarchy, as far as social and cultural structures are concerned.

**Keywords:** Trioptic, Mith, Legend, Colony, America.

\*Licenciado en Educación, Mención Filosofía (Universidad Católica Andrés Bello), Especialista en Planificación Educacional (Universidad Valle del Momboy), con Diploma en Filosofía – Primer Ciclo del Doctorado en Filosofía (Universidad Pontificia Salesiana de Roma) y Doctor en Educación por la Universidad de Los Andes, Núcleo “Rafael Rangel” (ULA-NURR), Trujillo- Venezuela. E-mail:jesusrafael1982@gmail.com

**Finalizado:** Trujillo, Febrero-2018 / **Revisado:** Marzo-2018 / **Aceptado:** Marzo-2018

## 0. Proslogion

Quisiera escribir libremente, iniciando con una hoja desperdigada que encontré mientras conversaba con Alberto Villegas Villegas en su cubículo de la Universidad de Los Andes en Carmona, Trujillo; como cosa extraña en sus papeles -para variar-, no tenía fecha, ni otra marca de referencia. Es un poema de Gustavo Pereira, que reza así:

### Sobre salvajes

Los pemones de la Gran Sabana llaman al rocío Chirike-yeekatuú que significa Saliva de las Estrellas; a las lágrimas Enú-parupué que quiere decir Guarapo de los Ojos, y al corazón Yewán-enapué: Semilla del vientre.

Los waraos del Delta del Orinoco dicen Mejokoji (El Sol del Pecho) para nombrar el Alma.

Para decir amigo dicen Ma-jokaraisa: Mi otro corazón.

Y para decir olvidar, dicen: Emonikitane, que quiere decir Perdonar.

Los muy tontos no saben lo que dicen

Para decir Tierra dicen Madre

Para decir Madre dicen Ternura

Para decir Ternura dicen Entrega

Tienen tal confusión de sentimientos que con toda razón las buenas gentes que somos les llamamos salvajes.

Alberto Villegas, el amigo del Arte y oriundo de Santa Rosa, (algunos pueden decir que es un Cayo Petronio, en Trujillo) me ha prestado gran parte de los libros que uso para estas páginas terribles donde se debe elucidar sobre mitos y otras leyendas que ocurrieron en América. Yo me pregunto, muchas veces acaso, si del todo América misma no es un mito; en ella, confluyen todas las esperanzas y desgracias que todos los *homo sapiens sapiens* (legítimos neanderthales por herencia genética y asimilación) pudiéramos pensar y maquinarse desde el imaginario. Paul Ricoeur, en su vastísima obra, dice que un imaginario

es la comprensión de la ideología y la utopía; pero, eso es pensar el imaginario de América desde Europa. Cosa, lo cual, no nos es extraña.

Cuando se habla de mitos y leyendas, nos brincan a la mente -a la mollera- todas las iracundas imágenes de los dioses africanos, europeos y asiáticos; se nos especifica que “los dioses estaban arriba, los hombres abajo, y entre los dioses y los hombres existían los mitos” (Bartra, 1982:5). Y nos siguen atormentando con elementos que deben ser pensados, pero que conducen a la nada, “se trata de un vacío lleno, de la nada de donde nace *la areté* helénica, la cual sería, en su sentido original, una praxis de la nobleza ética o bien un valor objetivo de fuerza que tendía a su perfección (Bartra, 1982:5). De nuevo, la referencia lejana a China con influjos del taoísmo; impera, de nuevo, la ética burguesa de los griegos protominoicos. Aún, quizás, más antigua es la pelea por la inmortalidad; recordamos la revolución popular que tuvo que sufrir el faraón Sesostri, en el Imperio Medio de Egipto, cuando las creencias cambiaron y el Dios Osiris juzgaba a los muertos sin importar si fueran ricos o pobres (cfr. AA.VV., 1979:10). La eternidad pertenecía con exclusividad, anteriormente, a los nobles; *Ra* no sería solo ya para los nobles, sino para los tristes y despreciables mortales.

En el mito, y sólo a través de su evolución, encontramos la evolución del lenguaje: primero, lo oral; segundo, lo escrito; y lo tercero, pero más complejo, su relación signíca, simbólica y metasimbólica. Los mitos y -por ende- las leyendas, constituyen una esfera altísima de raciocinio; la narración y el tiempo, el tiempo de la narración como lo habla Ricoeur (1985), es un avasallante torbellino de imágenes que sólo quizás comprenden quienes habitan la esfera de la cultura y quizás otros que logran apropiarse de ella si aprenden el idioma en el que fueron elaboradas. No en vano, Homero -en Odisea I- le pide a la diosa que le *narre* sobre aquél hombre ingenioso, el cual de muchas maneras se extravió



Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα,  
 πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
 πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν  
 πτολίεθρον ἔπερσε·  
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ  
 νόον ἔγνω,  
 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν  
 κατὰ θυμόν,  
 ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον  
 ἐταίρων.  
 ἀλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο,  
 ἰέμενός περ·  
 αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίῃσιν  
 ὄλοντο,  
 νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ἵπερίονος  
 Ἥελίοιο  
 ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο  
 νόστιμον ἡμῶν.  
 τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός,  
 εἰπέ καὶ ἡμῖν.

Es muy exigente, pensar nuestra cultura en América sin mito, ni leyenda; Briceño Guerrero, el jinete de la lengua indómita, se perdió quizás en ese laberinto de los dioses (cfr. Briceño Guerrero, 2013). Si lo hizo él, ¿qué nos queda a nosotros? Pues, caminar. Caminar con los signos de historias parciales que buscan necesariamente su complemento. Pienso en los mitos, y me invade Acca Laurentia, Aedón, Afrodita, Anfión, Atis, Atlántida, Cariátides, Caronte, Diana, Deucalión, las Horas, Temis, Luna, Hades, Minerva, Minotauro, Pitia, Zeus, Polifemo, Quimera, Tíndaro, Tiresias, Xenoclea, Yocasta, Aquiles, Odiseo... Y yo sé que mi destino, así como el de aquél jinete de la lengua indómita, será perderme en ese laberinto; ojalá sea -posiblemente- en otro nivel, en otras horas.

Isidoro Requena, regalo de Isis la egipcia -como él me lo ha dicho-, ha dado un realce importante a las manos en sus reflexiones desde la colmena; pero, América y sus mitos están para ser transitados... América es un continente para caminar. Antonio Machado es criticado por Briceño Guerrero, “Caminante, no hay camino... ¡Qué falsedad! Caminante no hay sino caminos; todo está explorado, todo está hecho, no hacemos sino repetir; de nuevo volvemos siempre a decir las mismas

cosas, repasamos el viaje de miles, y vamos hacia lo conocido” (1984:14).

Decir mito, para el hombre de los albores del siglo XXI, es quizás decir mitología; el uno no camina sin la otra, como es naturalmente razonable. Más escandaloso es pensar que en realidad procedemos desde imaginarios tan antiguos como la palabra, “gran parte de la mitología es, en realidad, la historia deliberada o interesadamente falseada de las casas reales. Tanto los bardos gaélicos como los *aedas* y poetas de Atenas, de Roma, de Tebas, de Corinto, procuraban entroncar a sus regios protectores con un ilustre antepasado” (Lezama, 1974:3). Sorprendentemente, durante el surgimiento del III Reich, *der Führer* estimuló a muchos pensadores y científicos alemanes que procuraron buscar las leyendas y mitos de la raza Aria, que enlazaran sus orígenes a elevadas posiciones divinas.

Espantosamente amplias, como las sabanas de Amazonas o los valles de Aragua, son las literaturas mitológicas tibetanas y chinas. Los hindúes y los árabes, así como los fenicios y los judíos de cierta tradición, asimilan la actuación del hombre en relación con los dioses; perfilan los unos los mandatos del otro, a veces el dios se enoja o se aparta, y -en otras ocasiones- es el hombre que no le obedece. Sin entrar en las representaciones selváticas de América, todavía, vemos a Aculmaitl (el primer hombre, que apareció después que el sol arrojó una flecha sobre la tierra); Kukulcán o Quetzalcoatl, esa maravillosa serpiente emplumada; y Achachila, que según los indios de la puna boliviana, es el espíritu maléfico de las montañas, dueño del granizo, del rayo, de las tormentas (¿Zeus?).

El *Póopol Wuj*, que es la obra cumbre del pensamiento y de la literatura en América según Briceño y Reyes (2012:15) “por el grado de desarrollo del conocimiento sobre la naturaleza y la sociedad que prevalecía entre los pueblos prehispánicos, el contenido de esos mensajes tuvo un carácter filosófico (eminente mágico-religioso) y estaba

orientado en lo fundamental a producir una comprensión ordenada del universo y la comunidad, así como a controlar el acontecer sucesivo de los hechos naturales y los actos humanos” (Briceño-Reyes, 2012:16). Al amparo de esta concepción literaria que sostiene la división de América como antes o después de España, sigue permaneciendo la palabra antigua (*Ojer Tzij*); es esa misma *Ojer Tzij*, antigua palabra, la que significa Libro del Tiempo o Libro de los Acontecimientos (Briceño-Reyes, 2012:51). *Ojer Tzij*, es pues, *Pop Wuj*.

En mi colegio, recuerdo, me dijeron que era un libro no cristiano (el Póopol Wúuj) y que expresaba una cultura diferente, incomprensible; nunca pasé de leerlo varias veces y sentir esa inmensa cachetada de mi ignorancia. Leída escuchando música de moda en los ‘90, pronunciaba los nombres del Espíritu del Cielo, el Arquitecto, el Formador, el Varón Creado, Chipi-Calculá- Ráxa-Calculá, Xpiyakok, Xmucané, Xbalanké; leí el apartado donde se narra la muerte de nuestras siete verguenzas y se creó la gente. Hasta ese momento, yo había escuchado de mis padres y catequistas que era el Dios del Antiguo Testamento quien había creado todo. Entré en conflicto, pero no vacilé; lo leí muchas veces. Recuerdo que allí leí, los dioses podían esperar jugando (Briceño-Reyes, 2012:141).

La Doctora María Jacqueline Clarac de Briceño me explicó hace poco tiempo -en una clase personalizada en su casa-, que Levi-Strauss había establecido otra comprensión del mito, no sin dejar de asignarme libros para su estudio y profundización. Obedecí y quedé estupefacto, boquiabierto. Aclaro algo de lo leído para entrar a complementar con Ricoeur,

(...) el indígena americano iba a ser la puerta que le abrió a Levi-Strauss el mundo de la existencia no sospechada antes por él, no sólo de un mundo multicultural y su importancia, sino que fue el primer indicio que lo llevaría a la comprensión de otra lógica que tendrá tanta importancia en sus investigaciones, y que explicó tan claramente en ese

otro libro del él, que va a ser otro clásico de la antropología mundial: *La Pensée Sauvage*, El Pensamiento Silvestre, que va a asombrar al mundo intelectual... Digo *silvestre* porque fué erróneamente traducido al español su título en El pensamiento salvaje. El término “salvaje” no se aplica en español a las flores, cosa que comunicó al propio autor en 1972, ya que si bien había aprendido el portugués en Brasil, no dominaba el español; me contestó una amable tarjetica, agradeciéndome por la información, pero le pareció que, ya que se había traducido y publicado así, lo iba a dejar tal cual... Esto me da la ocasión de explicarles a mis alumnos que, en dicho libro, compara la lógica “de lo concreto” con la flor silvestre “pensamiento”, lo que le permite un juego de palabras en francés... (Clarac de Briceño, 2012:16).

Ricoeur apunta que Levi-Strauss no opone mito y ciencia sino para acercarlos, pues como se dice “las dos actitudes son igualmente válidas”: el pensamiento mítico no sólo es el prisionero de acontecimientos y experiencias, que dispone y vuelve a disponer incansablemente a fin de descubrirles un sentido; también es liberador, por la protesta que eleva contra el sinsentido con el cual la ciencia se había resignado a transigir” (1962:33). No obstante, el sentido sigue estando del lado de ordenamiento actual, de la sincronía. Por esta razón, estas sociedades son frágiles ante el acontecimiento (Ricoeur, 1969:45)

Y por ello, vienen las preguntas: ¿acaso Europa es menos primitiva que América en cuanto mitos se refiere? ¿Por qué Europa, como madre de los mitos occidentales, considera la distinción entre mito y ciencia? La respuesta a ambas es clara, para nosotros: porque somos colonia de Occidente.

No quiero crear escándalos, ni desgarrar de vestiduras por la anterior respuesta; la frase y tal tipo de proposición ha sido ampliamente abordada y explicada por Briceño Guerrero en obras tales como *Europa y América en el pensar mantuano* y *El laberinto de los tres minotauros*. Y aquí viene una coincidencia

muy curiosa: dos pensadores-escritores latinoamericanos (García Márquez y Briceño Guerrero) recurren al laberinto como figura de una tragedia; mientras que García Márquez habla del “horror” en el libro *El General en su laberinto*, Briceño Guerrero expone las causas de los discursos latinoamericanos y deja abierta la puerta para las controversiales ideas sobre el pensamiento sobre América. Bolívar también es un discurso mítico, en donde la epopeya del héroe desborda y mantiene viva la esperanza de su resurrección; Bolívar -también- es un discurso metaheróico, donde las apetencias desahoradas le circunscriben al contexto de sus actos y con altísimos riesgos de mentira en la historia.

Y así, desde los tiempos sin narración occidental, el vasto territorio ubicado forzosamente al ocaso del planeta queda naufragando en el *mito no relatado*. Miles de años pasaron desde que el *homo sapiens sapiens*, sobrepasando los límites de su predecesor *neanderthal*, llegara a estas tierras como un demente que saltó las inmensas aguas del océano; conozcamos, en palabras occidentales, algunas historias sobre sus dioses y hombres. Igualmente, conocemos en palabras occidentales cómo llegaron los hombres blancos en embarcaciones más robustas que la de los Caribes. Ese territorio, que será rebautizado como América -envuelto en niebla y vapor- será el objeto de la más grande ambición de descubrimiento, conquista y colonización, jamás emprendido.

Es descubrimiento, porque para Occidente estaba velado.

Es conquista, porque nuestros líderes fueron derrotados por la espada y la cruz, el caballo y el perro.

Es colonización, porque fuimos direccionados y sometidos, para luego ser esclavos de los señores del Naciente.

Seguimos siendo Colonia, porque míticamente no podemos volver a nuestros orígenes.

Para profundizar, hay más en Briceño Guerrero: “El cuádruple camino (rebeldía-sumisión-astucia-retorno al país natal) y el modo de caminar. Mi rechazo de Occidente ha seguido y sigue siendo un camino cuádruple” (2007:324). Mientras que Isidoro habla de las manos, Briceño Guerrero intencionalmente estudia y refiere a los pies; además, son dos amigos, con miradas distintas sobre América.

En América, está lloviendo gris desde 1492.

### 1. Die Schwanzmeise

Alí Medina Machado me ha comentado contra el común refrán -varias veces- que el mejor amigo del hombre no es el perro, es el Diccionario. Recorro a estos amigos nobles, en apariencia. Me dicen que el mito es “fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa, por extensión, cosa inversítil” (Alemany, 1967:mito); curioseando, me pregunté si la palabra mito tenía género femenino y, de hecho, la “mita” aparece como “repartimiento que en América se hacía en los pueblos de indios, para sacar el número de los que debían ser empleados en los trabajos públicos.// Tributo que pagaban los indios en el Perú” (Alemany, 1967: mita). Así pues que es válido hablar, en América, del mito y la mita. Leo -al mismo tiempo- sobre pueblo de indios y me veo en San Miguel de Boconó (Trujillo-Venezuela)...

También me dice que el “mitógrafo” es la persona que escribe acerca de los mitos, supersticiones (Alemany, 1967: mitógrafo). De nuevo, lo peyorativo sobre el mito.

Para el griego antiguo, *mythos*, es “palabra, discurso. // Acción de recitar, de decir un discurso. // Rumor. // Anuncio, mensaje. // Diálogo, conversación. // Consejo, orden, prescripción. // Resolución, proyecto. // Leyenda, cuento fabuloso. // Fábula, apólogo” (Mendizábal, 1941: mythos).

En francés es *mythe*, en alemán *der Mythus*, *der Mythos*; en el alemán, vemos su evolución griega. *Der Mythus* puede ser

también *die Sage*, que es rumor; *die Sage* puede ser también *die Legende*. En este inverosímil juego de significados, todos los sustantivos conducen al rumor. Frau Heidy Ferlmann, mi profesora de Alemán, me comentó que existe un pájaro al Norte de Alemania -uno de los más comunes y numerosos en cuanto a población- que siempre viaja al Sur durante el invierno y se llama *Schwanzmeise*; ese *Schwanzmeise* significa, también, *mito*. *Schwanz* se puede traducir como “cola o faldón”; *Meise*, la especie del pájaro.

Leyenda, en alemán, es *Leitspruch*, *Motto*, *Sinnspruch*, *Umschrift*, *Unterschrift*. En francés, *légende*. Pero en español, leyenda es “acción de leer. // Obra que se lee. // Historia o vida de santos. // Relación de sucesos tradicionales o maravillosos” (Alemany, 1967: leyenda). En Grecia Antigua se asustaba a los niños con un maniquí gigantesco o cabeza gigante, llamado “mormolykeion, mormolyttoo” (Mendizábal, 1941); en Venezuela nos relatan la leyenda del Silbón, de la Llorona, del Hachero, la Lavandera, y los famosos cuentos de espantos y entierros de oro, plata y armas de la Guerra de Independencia. Villegas Villegas relata que sus abuelos decían “algo hay”, otros dicen “de que vuelan, vuelan”; en otros lados se afirma que “hay que saber donde espantan, para pasar rezando”. Y esas leyendas recrean nuestro imaginario...

Villegas Villegas nos dice: “La concepción del mundo, nuestro mundo se da a partir de un “yo” nocional y racional. “Yo” asume la conciencia de “yo” y lo demás, lo que “yo” soy y lo que “yo veo”. Esa conciencia de las cosas se manifiesta a través de las palabras que genera nuestra cosmovisión a través de un “yo”, ubicado en su aquí y en su ahora” (2006:21). ¿Son nuestros mitos americanos expresión de una razón no-occidental? Villegas nos habla de lo nocional y lo racional, pero sigue sonando muy cartesiano su planteamiento; la cosmovisión del americano pasa por el lenguaje occidental, el que hizo

posible la transcripción y traducción de los mitos aborígenes.

En la ULA hay que saber por dónde se pasa, para pasar rezando -sobretudo en ciertos pasillos-. En la Casa de Carmona del Núcleo Universitario “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes dicen que espantan. A veces salen monjas por los espacios, o en el tercer piso se escuchan niños llorando en tiempo de Cuaresma; dicen, supuestamente, que son los fetos de los abortos de las niñas ricas, cuando fue colegio de señoritas ricachonas de Trujillo y del país. José Camilo Perdomo me dijo que era muy fácil verlas saltar la valla negra durante los viernes en la noche y correr, calle abajo, en busca de la felicidad estupefaciente -supuestamente-. Dime, José Camilo, ¿qué hacías cerca del Colegio si Trujillo llegaba entonces hasta la Plaza Sucre según dice Alí Medina?

Hace unos días -en Carmona- vi un bulto muy grande, bajando las escaleras con dificultad; me le fui acercando, ya era de noche. De repente, en el pasillo se voltea y me saluda... veo que es la esposa de un amigo; igual, me dio miedo.

Dime, Juancho Barreto, ¿no espantan en Las Calderas de Trujillo? Quizás en la casa ubicada en la cuadrícula del Trujillo Colonial donde vive Diana Rengifo espantan, allí vivió el insigne polígrafo Mario Briceño Perozo, su suegro. Le preguntaré.

A una amiga sí la han espantado, porque le han llegado al cuarto y le presionan el cuello como si la asfixaran; debió hablar con un cura, porque no le pasó más.

Esopo y la fábula. ¿Quién puede decir que Esopo no es un gran maestro de Grecia, siendo esclavo? ¿Qué leemos en “las moscas”, “las lágrimas del rico”, “el labrador y la culebra”, “el tordo y la golondrina”? (cfr. Esopo, 1980). La fábula es una diosa alegórica romana “hija del Sueño y de la Noche” (cfr. Lezama, 1974). Fábula es *Fabel*, en alemán; en francés, *fable*. Pero, en español, está signada por una inmensa carga negativa

“rumor, hablilla. // Relación falsa, mentirosa, de pura invención. // Ficción artificiosa con que se encubre una verdad. // Obra en que se narra un suceso o se representa una acción inventados para deleitar. // Composición literaria, generalmente en verso, en que por medio de una ficción alegórica se da una enseñanza útil o moral. // Asunto del poema épico o dramático, o de la novela, y desarrollo del mismo. // Mitología. // Cualquiera ficción de la mitología” (Alemany, 1967: fábula). Con estos lentes prejuiciosos de nuestros amigos los diccionarios, ¿cómo podemos convertir una lectura positiva de la fábula?

Hay algo relacionado a Roma en cuanto a la fábula, así como el origen de esa palabra en relación a las prostitutas y las lobs; la relación incluye otra versión, donde Hércules es protagonista para la antigua historia de Roma. Lo podemos leer de la siguiente manera:

FABULA ou FAULA. Acca Laurentia, la femme de Faustulus -le berger qui avait trouvé Romulus et Rémus dans la taniere de la louve et les avait élevés- était, en raison de son association avec cet animal, quelquefois appelée Lupa, ce qui signifie, en latin, a la fois “louve” et “prostituée”. Acca fut aussi nommée, par la suite, Faula, autre nom pour désigner les prostituées et, par altération du mot, Fabula, littéralement “légende” ou “histoire”.

Il existe ainsi une légende différente concernant Fabula. Elle était, disait-on, une fille de joie qu’Hercule gagna aux dés en jouant avec le gardien de son temple, lors de sa visite sur les lieux de la future Rome, a l’époque d’Evandre. L’enjeu en était un diner et une compagne pour la nuit; Hercule gagna, et le gardien lui procura Fabula. Elle épousa plus tard un certain Tarutius; mais elle avait tiré tant d’argent de la prostitution qu’elle laissa une riche succession au peuple romain (Grant – Hazel, 1975:153).

Dumézil, sin embargo, propone una proposición aparentemente contradictoria sobre las mitologías en Roma, dice:

Por así decirlo, la Roma clásica no tiene ya mitología divina, no sabe ya contar nada de sus dioses, cuyas definiciones y relaciones funcionales no dejan por ello de ser claras; en desquite, en la “historia” de sus primeros reyes presenta figuras, relatos, cuya doble correspondencia con la teología o mitología divina de los hindúes y con la propia teología de los romanos fue puesta inmediatamente de manifiesto por unos cuantos sondeos. Rómulo y Numa Pompilio, seguidos *cronológicamente* por Tulo Hostilio, seguido a su vez por Anco Marcio, se conducen como lo hacen, en el oden jerárquico Varuna y Mitra, y a su zaga Indra y por fin los Nasatya, y tales comportamientos se distribuyen entre las provincias que patrocinan, *jerárquicamente* también, los tres dioses que asocia la triada precapitolina (1973:7).

Según Kottak, “el estructuralismo lévi-straussiano (1967) pretende no la explicación de las relaciones, los temas y las conexiones entre los aspectos de la cultura, sino su descubrimiento” (1994:353); también, nos dice que “los mitos y los cuentos tradicionales populares son literatura (oral) de las sociedades ágrafas” (Kottak, 1994:353). Ahora bien, la pregunta es si el mito es algo tradicional, calificado como popular, ¿por qué surge como fundamento de la estructura mental común a todas las gentes? ¿Qué significa eso de “popular”? Si clasifico, pertenezco entonces a Occidente,

(...) la clasificación científica es el resultado académico occidental de la necesidad universal de imponer orden. Uno de los medios más comunes de clasificación es mediante la utilización de oposiciones binarias. Dios y diablo, blanco y negro, viejo y joven, alto y bajo son oposiciones que según Lévi-Strauss, reflejan la necesidad humana de convertir diferencias de grado en diferencias de clase (Kottak, 1994:353).

Hay algo en ese adjetivo calificativo “popular” que no termina de cuadrar. ¿Acaso los mitos y leyendas de la oligarquía y nobleza griega no pertenecían al pueblo? ¿No son las élites superiores pertenecientes al pueblo

igualmente? Creo que debemos lograr un debate, propuesto en conversación con el Doctor Luis Javier Hernández Carmona sobre ese “popular”, que martilla e irrumpe en muchos sustantivos en el estilo de manquedad o minusvalía.

Lévi-Strauss, según Kottak, muestra que “un cuento se puede convertir en otro mediante una serie de operaciones sencillas: por ejemplo haciendo lo siguiente: 1. Convirtiendo el elemento positivo de un mito en el negativo. 2. Invirtiendo el orden de los elementos. 3. Sustituyendo a un héroe masculino por uno femenino. 4. Manteniendo o repitiendo ciertos elementos claves” (1994:353). Aquí se abre otro problema, el mito como cuento. Cuento, en francés es *conte, historiette*; en alemán es *die Erzählung, die Kurzgeschichte, das Märchen*. Pero en español hay cátedras sobre cuentos, revisemos a Horacio Quiroga, por ejemplo...

Cuento en español no es historieta, como sugiere el francés. Tampoco es el curso de la historia, como sugiere el alemán. Cuento sería “relación de un suceso, real o de pura invención. // Fábula, conseja. // Cómputo. // Chisme o enredo. // Quimera o desazón. // Cuentos de viejas, fig. Noticia o relación que se tiene por falsa o fabulosa.” (Alemany, 1967:cuento). *Das Märchen* es cuento y *der Märchenerzähler* es narrador; pero narrador, en español, no es cuentista. *Facciamo lo rendiconto*, dicen los italianos para ajustar cuentas mercantiles. Contar es *abzählen, anvertrauen, aufischen, aufzählen...* Contar implica confiar, *trauen*; *trauen* es casarse, también. *Vaderetro*, por ahora.

Barthes nos aclara lo siguiente sobre los mitos,

Qu'est-ce qu'un mythe, aujourd'hui? Je donnerai tout de suite une première réponse tres simple, qui s'accorde parfaitement avec l'etymologie: le mythe est une parole. /.../ Naturellement, ce n'est pas n'importe quelle parole: il faut au langage des conditions particulieres pour devenir mythe, on va les voir à l'instant. /.../, c'est que le

mythe est un systeme de communication, c'est un message. /.../, c'est un mode de signification, c'est une forme. Il faudra plus tard poser a cette forme des limites historiques, des conditions d'emploi, réinvestir en elle la société: cela n'empêche pas qu'il faut d'abord la décrire comme forme.

/.../ Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profere: il y a des limites formelles au mythe,... (1957:193).

Prosiguiendo su reflexión, y siendo palabra, Barthes introduce los mitos al juego de significados refiriéndolo como systeme sémiologique (1957:195). Evidentemente, entra en el juego de la lingüística; los significantes y significados revolotean sobre el molde del cuento, apresándolo al contexto y su pronunciamiento. Si es cierto, pues, “le signifiant du mythe se présente d'une façon ambiguë: il est a la fois sens et forme, plein d'un cote, vide de l'autre. Comme sens, le signifiant postule déjà une lecture, je le saisis des yeux, il a une réalité sensorielle (au contrair du signifiant linguistique, qui est d'ordre purement psychique)” (Barthes, 1957:202). El sentido del mito es completo y con un valor propio, pues “il fait partie d'une histoire” (Barthes, 1957:202), así como postula “un savoir, un passé, une mémoire, un ordre comparatif de faits, d'idées, de décisions” (Barthes, 1957:202).

Carl Gustav Jung no da rodeos semiológicos, ni lingüísticos, para describir el nivel del mito y la relación con el sí y la conciencia -así como los planos de la relación de los mitos con la esfera divina-. El simbolo de la divinidad y la identidad empírica de las imágenes es algo ineludible. Por ello dice lo siguiente,

Les symboles de la Divinité coïncident avec ceux du Soi, ce que revient à dire que les expériences psychologiques dans lesquelles se manifeste de façon vivante la totalité psychique expriment en meme temps l'idée et la présence de Dieu. Sans prétendre qu'il y ait identité métaphysique entre ces deux entités, constançons simplement l'identité empirique des images qui

habitent à leur sujet la psyché humaine; l'étude des rêves le montre clairement. Quant aux suppositions métaphysiques qui découlent de cette similitude des expressions imagées, elles échappent, comme tout ce qui est transcendantal, à la connaissance humaine (Jung, 1961:84).

Analizando el mito moderno de los platillos voladores (UFO en inglés, OVNI en español), Jung nos ofrece una página sin par en relación a las viejas tradiciones egipcias, el problema de Dios y la simbología del ojo; ese ojo también fue tratado por Briceño Guerrero, al hablar así:

Me lo habían dicho muchas veces. Dios es un policía invisible e insomne que espía continuamente a los muchachos para ver si se masturban y castigarlos. /.../ En esa época no había pocetas en los baños y las necesidades nocturnas se satisfacían en bacinillas. En el fondo de una de esas bacinillas estaba retratado un ojo abierto atento. Así debe ser, pensé, el ojo de Dios, porque ve lo más secreto, lo que ni uno mismo ve (2013:48-49).

Jung, de seguro, no conoció las peripecias de los baños en el llano venezolano; pero emite la siguiente opinión sobre la relación psíquica entre los platillos voladores y el ojo de Dios,

Le *theme* de l'oeil isolé que l'inconscient nous offre, dans le présent rêve, en quelque sorte comme interprétation des soucoupes volantes, est *déjà* évoqué dans la vieille mythologie égyptienne: c'était l'oeil de Horus, cet oeil du fils qui guérit la demi-cécité de son père Osiris provoquée par Seth. Dans l'iconologie chrétienne également nous rencontrons l'oeil de Dieu en tant qu'élément autonome et indépendant (Jung, 1961:84-85).

## 2. Verdad y mito, o la verdad del mito.

La diosa le habló al viejo y forastero Parménides. A él se le señaló que “lo mismo es pensar y ser”. En la poesía, una esfera tan ligada a lo divino, la expresión no resulta problemática; sin embargo, con la aparición de la Filosofía, las ideas sobre el ser y la naturaleza comenzaron tambalearse

y convertirse en un relativo conflicto, con permanente estado de conflictividad. Siendo una teoría platónica presente en el Menón, algo dice Briceño Guerrero sobre el recuerdo: “Los hombres/ han sido puestos sobre la tierra/ para que recobren la memoria” (2014: 40); en el Menón, Platón dice

*Menón.*- Consiento en ello, Sócrates. ¿Pero te limitarás a decir simplemente, que no aprendemos nada, y que lo que llamamos aprender es reminiscencia? ¿Podrías demostrarme que es, en efecto, así?

*Sócrates.*- Ya te dije, Menón, que eres muy astuto. Me pides una lección, y acabo de sostener que no se aprende nada y que no se hace sino recordar, y todo esto para hacerme caer en contradicción conmigo mismo (81-82).

En el diálogo Parménides, Platón asevera que todas las ideas, formas y pensamiento, sólo pueden producirse en “otro lugar que en nuestras almas” (132b). Y como es de pensar, la teoría de las ideas no queda en el mero abstracto, sino que se enlaza con la realidad, así lo manifiesta:

Más razonable me parece lo que ahora voy a decir: que estas mismas formas permanezcan en la naturaleza a modo de paradigmas, que las cosas se les parezcan y sean como imágenes de ellas, y que dicha participación de las cosas en las formas resulte ser no más que una representación de éstas (132d).

Idea, forma, paradigma y pensamiento. Desde la antigüedad hasta este siglo XXI, el mito asume la forma controversial de ser transmitido exclusivamente en palabras. “En palabras fui engendrado/ y parido,/ y con palabras me amamantó mi madre./ Nada me dio sin palabras” (Briceño Guerrero, 2014:45). Sea verdad revelada o por lógica de la ciencia, el mito transmite una forma de verdad; si bien, es como dice Gadamer, que la verdad antecede a todo método y que “no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica” (Gadamer, 1971:24). En cierto sentido, el mito y las leyendas, así como la fábula, forman parte de la experiencia del

arte; es por eso que, la razón científica, queda restringida para su aplicación. “Se trata de una nueva conciencia crítica que desde entonces debe acompañar a todo filosofar responsable, y que coloca a los hábitos del lenguaje y pensamiento, que cristalizan en el individuo a través de su comunicación con el entorno, ante el foro de la tradición histórica a la que todos pertenecemos comunitariamente” (Gadamer, 1971:27).

Eliade procura la comprensión del mito. Ya sea analizando ciertos mitos polinesios o hindúes, establece estructuras del mito para su comprensión occidental. Los mitos de origen del cosmos o cosmogónicos, son modelos de “mitos ejemplares” (Eliade, 1975:366), puesto que “la función principal del mito es fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las acciones significativas” (Eliade, 1975:367); y va más allá, puesto que en el mito cosmogónico “forma por añadidura el arquetipo de todo un conjunto de mitos y de sistemas rituales. Toda idea de renovación, de “recomienzo”, de “restauración”, por muy diversos que supongamos los planos en que se manifiesta, es reductible a la noción de “nacimiento” y ésta, a su vez, a la de creación cósmica” (Eliade, 1975:368).

En Hesíodo -para la Grecia del año 700 a.C. aproximadamente- siendo agricultor y pastor en su juventud, vemos el salto de lo oral o lo escrito para la mitología griega. “En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro” (Hesíodo, 2007:2). Se evidencia entonces la “hierogamia”, propuesta por Eliade (1975:367); además, la narración de Hesíodo se hace mítica, puesto que “es mítico no sólo todo lo que se cuenta de ciertos acontecimientos que se desarrollaron y de personajes que vivieron in illo tempore, sino también todo lo que está en una relación directa o indirecta con tales acontecimientos y con personajes primordiales (Eliade, 1975:372).

Es contundente la conclusión de Eliade, ante los mitos de la creación y los huevos prototípicos, “todo mito es cosmogónico, puesto que todo mito enuncia la aparición de una nueva situación cósmica o de un acontecimiento primordial, convertidos así, por el simple hecho de su manifestación, en paradigmas para todo el transcurso del tiempo por venir” (1975:372). Empero, no se puede reducir todo a esto, tal como él mismo lo advierte “es prudente no dejarnos encerrar en fórmulas /.../ más instructivo aún /.../ se muestra el estudio de su estructura y de su función en la experiencia espiritual de la humanidad arcaica” (Eliade, 1975:372).

Leo esto y recuerdo a Remedios la bella, asunta al cielo de Macondo entre unas sábanas de Fernanda del Carpio (Cfr. García Márquez, 2007:271).

Nos ilustra Eliade que “el mito, cualquiera que sea su naturaleza, es siempre un precedente y un ejemplo, no sólo en relación con las acciones (sagradas o profanas) del hombre, sino también con relación a su propia condición” (Eliade, 1975:372); el mito, “descubre una región ontológica inaccesible a la experiencia lógica superficial” (Eliade, 1975:374). Empero, en América se recrea otro problema: la mayoría de los mitos originarios fueron traducidos a lengua extranjera o no nativa. Allí, inunda la mentalidad metafísica de Occidente y el paso de la vivencia mítica a su comprensión ontológica, que en América está signada por la inmensa carga cristiana del lenguaje moderno.

Por lo anterior, y tratando de pisar fondo en algo sumamente profundo, “el mito, como el símbolo, tiene su lógica propia, una coherencia intrínseca que le permite ser verdadero en múltiples planos, por alejados que estén del plano en el que el mito se manifestó originalmente” (Eliade, 1975:383).

Sin embargo, Eliade juega con la refiguración del mito asociado al símbolo; esto, si bien es cierto resuelve un problema conceptual de posicionamiento teórico en el



plano lingüístico, arraiga al mito en la esfera de la religiosidad como existencial humano.

Se es consciente que como experiencia arcaica (¿Arcaica? Quizás como principio o la fuente), el mito “puede degradarse en leyenda épica, en balada o en novela, o también sobrevivir bajo la forma disminuida de “supersticiones”, de costumbres, de nostalgias, /.../ no por ello pierde su estructura ni su alcance” (Eliade, 1975:386). Aunque Eliade fija grados para la comprensión racional del mito, las leyendas épicas o novelas no son menos complejas que las fórmulas de la ciencia moderna; difiero en parte de la posición de Eliade, puesto que si bien es cierto que ya no se experimenta el mito en Occidente como antiguamente se hacía, la literatura y el arte recrean los mitos contextualizándolos para el hombre de hoy. ¿No es esa acaso la experiencia de Rulfo, García Márquez y Salvador Valero? ¿Acaso los trabajos de Luis Javier Hernández (2009:13) no convierten la nostalgia en una forma de relato del mito?

Eliade habla del hombre “preso en sus intuiciones arquetípicas” (1975:389) y relata que la “nostalgia del paraíso se deja adivinar en los actos más triviales del hombre moderno (1975:389); y esto es, precisamente, lo que activa el incesante ciclo de nacimiento, desarrollo, muerte y resurrección de las leyendas. Sobre todo en América, donde aún antes de tener nombre occidental, los viajeros navegantes, tanto como Odiseo y sus compañeros, tenían como “meta el descubrimiento de las islas de los bienaventurados o del paraíso terrestre” (Eliade, 1975:388). Zaratustra lo hizo, según Nietzsche, al hablar de la creación del superhombre en el discurso sobre las islas bienaventuradas (1976:73).

Las Islas Afortunadas, nombre antiguo con el que se conoce a las Islas Canarias, archipiélago español situado al noroeste de África (ver el glosario de nombres en la edición que citamos de Cien Años de Soledad, 2007); igualmente, es una coincidencia

maravillosa, pues los Alemanes dicen sobre las Islas Canarias, que “allí hay el mejor clima que uno pueda imaginarse! (*Dort ist das schönsten Wetter, das man sich denken kann!*)” (cfr. Métodos Assimil, s/f, 125-126). Indudablemente, lo dicen porque no han viajado todavía a Margarita o a Chichiriviche... Recuerdo que Cubagua fue saqueada, hasta más no poder, en su caudal de perlas; allí, sólo recuerdos y pobres pescadores quedan de la primera y más antigua ciudad de América. De allí nació todo el sistema de la Colonia. Y no es como dice Carlos Fuentes, que es México la más vieja (cfr. Trabajo preliminar de Carlos Fuentes en la edición de 2007 de *Cien Años de Soledad*, XVIII).

Aparte de la digresión anterior, aquí nos encontramos de nuevo frente al discurso de la “sacralidad absoluta” (Eliade, 1967:86). Sabemos, con ello, que entramos en aguas profundas, como se insinuó anteriormente; el hombre religioso, que contempla la esfera de lo mítico, no está divorciado del superhombre y su afán de nuevos valores y de nuevas tablas (Nietzsche, 1976:174). Antes bien, “no carece de interés el observar que el hombre religioso asume una humanidad que tiene un modelo trans-humano trascendente. Sólo se reconoce verdaderamente hombre en la medida en que imita a los dioses, a los Héroes civilizadores o a los Antepasados míticos. /.../ El hombre religioso no se da: se hace a sí mismo, aproximándose a los modelos divinos” (Eliade, 1967:88-89).

En parte, para acercarnos a los mitos -y sobre todo a los mitos latinoamericanos- debemos convertirnos y hacer el esfuerzo por vivir sus relatos. Hay hombres religiosos en la esfera y connotación que señala Eliade en el párrafo anterior; así lo demuestran las obras de Salvador Valero y Asdrúbal Colmenárez... Igualmente, Alberto Villegas es un hombre religioso y José Camilo Perdomo también, aunque ambos se esfuercen en negarlo a capa y espada. Isidoro colgó la sotana, pero se hizo más religioso al entrar en las Letras –sobre todo, a las Letras Trujillanas...

### 3. Reflexiones pesimistas sobre América, la antigua “India Occidental”

Algo que llama particularmente la atención es que, en el Diccionario de Historia de Venezuela (AA.VV., 1988), no aparece la voz “América”. Sorprendentemente, no se encuentra en ninguno de los tomos. Para saber de América, en tal Diccionario, se debe empezar por buscar las voces siguientes: Colón, Provincia de Venezuela, Venezuela, Américo Vespucchi, Caracas, entre otros; de resto, ni sombras de una posible definición de América. Antes bien, sí se encuentra la voz “Prehispánica”...

Decir “India Occidental” es decir tiempo dividido. Puesto que “el hombre común no puede concebir el tiempo sin que de alguna manera lo divida” (Nweihed, 1984:19), entramos entonces a pensar que con “India Occidental” nos referimos a América, en su período colonial. Este “fenómeno colonial” (Nweihed, 1984:19), produce cierto eufemismo de un proceso amplio y a todas luces violento; así como fue un “eufemismo” en el Código de Indias se estableciera que “no se use la palabra conquista, sino la reducción o pacificación” (citado por Parra Pérez, 2011:587). ¿Reducción a qué? ¿Pacificación armada y aniquilante? Sabemos, los redujeron a la esclavitud; sabemos, fueron asesinados y sus tierras redistribuidas por el derecho de encomienda y conquista.

Eufemio está muy presente en la literatura latinoamericana, ¿no es así, Juancho Barreto?

La Colonia, de por sí, es una “relación impuesta de explotación económica. /.../, la desigualdad es raíz y razón de ser del coloniaje” (Nweihed, 1984:26-27). Según este autor, existen: colonias blancas, colonias indígenas, colonias mestizas, colonias estratégicas, colonias oceánicas y ambipolares (cfr. Nweihed, 1984:40-48); pero este tema, para América, sigue siendo una profunda herida abierta hasta el hueso. Además, ciertos esquemas de la Colonia se mantienen en

América y posibilitan su comprensión de su situación de opresión y exclusión. Veamos en la actualidad, como ejemplo, a Puerto Rico...

Ocampo López habla del “problema del nombre para el nuevo continente” (1981:13), y sostiene que:

(...) en la historia geográfica de los continentes, no ha existido mayor problema para la denominación, que el del Nuevo Continente descubierto por Cristóbal Colón y los españoles en los finales del siglo XV. A su alrededor se concentra el “complejo asiático”, en aquella búsqueda del camino más corto para llegar a las tierras asiáticas, inicialmente la meta deseada; por ello, es un continente que surge de la casualidad. El Descubridor Cristóbal Colón denominó estas tierras “Las Indias” y a sus habitantes “los indígenas”. El Almirante murió convencido de haber llegado a las Indias de Asia (Ocampo López, 1981:13).

Lo demás, es muy resabido por todos: primero, que le colocaron el nombre de Indias Occidentales (siendo su nombre legal), con su respectivo Concejo Real y Supremo de Indias; segundo, que se constituyó en nuevo continente con su respectivo derecho indiano y sus famosas Leyes de Indias; y, tercero, sus cronistas la titularon “las Indias”, tales como Fernández de Oviedo, de las Casas, Acosta, entre otros (cfr. Ocampo López, 1981:13). Cabe preguntarse si, en realidad, eran del todo “crónicas” como hoy las comprendemos; pero, esto es otro tema.

En España, “se hizo general y legal el nombre de las Indias, en el resto de Europa se generalizó el nombre de América para el Nuevo Continente, después de que el célebre italiano Américo Vespucio demostró al mundo el descubrimiento de un continente nuevo, en los esfuerzos de los europeos para llegar al Asia por el camino de Occidente” (Ocampo López, 1981:14). Y Ocampo López sigue aclarando,

(...) en 1507 apareció en Sant Dié, población de Lorena en Los Vosgos, un libro que se atribuye a Martín

Waldseemüller y al grupo de geógrafos y cosmógrafos de la Escuela de Vosgos, el cual fue titulado con el nombre de “Cosmographie Introductio”. /.../ Precisamente, en el capítulo VII aparece la proposición de llamar “América” al nuevo continente, cuando expresa: “Y la cuarta parte del mundo que porque la descubrió Américo sería lícito llamarla Amérigen, tierra de Américo o América”. (Este nombre apareció en el mapamundi que acompañó al libro). (Ocampo López, 1981,14).

Escandalosamente, nótese que fue casi después de 15 años (1492-1507), cuando aparece para Europa un nombre de estas tierras; le sigue un camino largo, luego, a la palabra. En 1538, Mercator la incluye en su *mapamundi* (Ocampo López, 1981:14); América era una realidad geográfica para el resto de Europa, mientras que para España era una realidad política, de tierras conquistadas y esclavizadas (cfr. Ocampo López, 1981:14). A la llegada del siglo XVIII, con los viajes de Humboldt y la aparición de Miranda, “se formó así un sentimiento de la *americanidad*” (Ocampo López, 1981:14), aunque Miranda hablaba de Colombia -propriadamente-. Sin embargo, para finales del mismo siglo “aparecen indistintamente los siguientes nombres: América Española, América Hispana, Continente español americano, Continente Hispanoamericano, América del Sur, América Meridional, Hispanoamérica y otros” (Ocampo López, 1981:15).

¿Y Bolívar, con su proyecto de “Gran Colombia”?

Hay otros nombres que generan más problemas de comprensión de América: Americanos y Estados Unidos de América, Hispanoamérica, Indoamérica, Latinoamérica (cfr. Ocampo López, 1981:15-18). Los gringos colonizaron para ellos el nombre América y los franceses coronaron la expresión “Latinoamérica”, al tener influencias económicas y culturales por los pueblos “latinos”, hermanos de España y Portugal según su dependencia colonial. Eso fue llamado “el mito del latinismo” (Ocampo

López, 1981:18). No en vano, degeneró esto “el afrancesamiento de la cultura y las costumbres” (Ocampo López, 1981:18) durante el siglo XIX; aunque está claro que “el nombre de Latinoamérica aparece por primera vez escrito, en una obra que publicó en París el colombiano José María Torres Caicedo en 1865, con el nombre de Unión Latinoamericana” (Ocampo López, 1981:20).

Según se queda entendido, fue para la década de 1950-1960, cuando en América se recrea el problema del subdesarrollo (cfr. Real de Azúa, 1975:17); era evidente el origen de tan descalabrado tema: la Postguerra y el inicio de la Guerra Fría. Luego de librarse una de las guerras a mayor escala en el planeta, la depresión afectó la psique del europeo, que no encontró mejor consuelo que ver de nuevo a América como el edén prometido o la civilización que le hace falta “*una ayudita*”, como se dice coloquialmente. Además, muchos nazis llegaron a Argentina, lo que contribuyó a desarrollar una guerra basada en el espionaje y el chisme.

Tanto es así, América quedó en el superfluo debate sobre su desarrollo, al calificársele “en vías de desarrollo” (Real de Azúa, 1975:17); esto, es algo para el escándalo. ¿Cómo un continente mucho más amplio que Europa y más recursos naturales está “en vías de desarrollo”? Aparte del bochornoso adjetivo, sus ciudades fueron plagadas por situaciones denominadas “marginales” o “periféricas” (cfr. Real de Azúa, 1975:17). Sumergida en el discursito de las “vías de desarrollo”, “marginalidad” y “periferia”, América pasó en manos de Europa a ser un “ensayo” que lograra superar los males de la economía industrial; lo cual, fracasó.

Ni hablar de toda la crisis de identidad que generó este debate economicista para América.

Las rémoras eran raciales, culturales, religiosas, sociales, geográficas, económicas, psicológicas, políticas, y todo ese lote, mediante el contraste con el

desenvolvimiento triunfal de los Estados Unidos del Norte podía ser organizado con puntual simetría. Raciales eran sobre todo la heterogeneidad de aportes étnicos y sus desarmonías pero cada uno de sus aportes constituía un lastre especial: lo español y sus caracteres, el indio, el mestizo y el negro, dotados de precisas y desalentadoras, inamovibles etiologías (Real de Azúa, 1975:19-20).

Reyes, en parte, se adelantó bastante rato ya sobre las reflexiones para América. Bien nos dice,

Hablar de civilización americana sería, en el caso inoportuno; ello nos conduciría hacia las regiones arqueológicas que caen fuera de nuestro asunto. Hablar de cultura americana sería algo equívoco; ello nos haría pensar solamente en una rama del árbol de Europa transplantada al suelo americano. En cambio podemos hablar de la inteligencia americana, su visión de la vida y su acción en la vida. Esto nos permitiría definir, aunque sea provisionalmente, el matiz de América (Reyes, 1983:7).

Pero Reyes fija, quizá con toda la intención, el punto de atención en palabras como visión de la vida y acción en la vida. Ya, esto, es una intención filosófica latente. No es una visión del mundo, *Weltsanschauung* -dice Briceño Guerrero (1981:7)-, sino visión de la vida; esa visión de la vida, en América, es sumamente compleja. Ni qué decir de la acción en la vida, como propone Reyes; aparentemente, América no deja de ser un teatro de operaciones en donde los ensayos y proclamas se suceden unos a otros. Pareciera que “América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente” (Reyes, 1983:7-8).

Como hemos venido siendo manejados desde afuera, es lógico pensar que nos pongan a correr antes de gatear. Siendo colonias de Europa, nos administran a su antojo; luego de la emancipación en Venezuela -emancipación física-territorial, mas no mental-, el fantasmal velo gringo nos agobia con su política de

explotación mineral y comercial. Además, nos piden que caminemos como Europa lo hace; así, “falta todavía saber si el ritmo europeo -que procuramos alcanzar a grandes zancadas, no pudiendo emparejarlo a su paso medio- es el único “tempo” histórico posible, y nadie ha demostrado todavía que una cierta aceleración del proceso sea contra natura. Tal es el secreto de nuestra historia, de nuestra política, de nuestra vida, presididas por una consigna de improvisación” (Reyes, 1983:8).

Sin embargo, existe el espíritu propiamente *americano*; testigos son, de ello, Washington, Franklin, Miranda, Bolívar, Sucre, Urdaneta y más... Pero estos ejemplos son de la gesta heroica independentista. En la literatura encontramos auténticos y originarios modelos de espíritu americano; veamos, por ejemplo a Rodríguez (rousseauiano), Bello (hispanista, durante cierto período de su escritura), Poe, Quiroga, Neruda, entre otros. Cada modelo, una época; pero como vemos que se anclaron en razones míticas, su espíritu renace y se fortalece. Y eso que no hemos tocado escritores o cronistas de Indias, con sus espantosos documentos sobre la defensa del alma del indio y del uso material del negro como esclavo. Algunos dicen todavía en el refrán común, “blanco con bata blanca es médico, negro con bata blanca es chichero (vendedor de chicha)”...

Nuestra mentalidad americana, sostiene Reyes, es internacionalista (1983:13). Se escarba en Europa lo que debe buscarse aquí, puesto que “hemos tenido que ir a buscar nuestros instrumentos culturales en los grandes centros europeos, acostumbándonos así a manejar las nociones extranjeras como si fueran propias” (Reyes, 1983:13). Aún más contundente la expresión que somos colonizados, puesto que “en tanto que el europeo no ha necesitado de asomarse a América para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa desde la escuela primaria” (Reyes, 1983:13).

Esta inclinación a Europa, potencia la construcción en América a ser la tierra de la

utopía. “Nuestra América debe vivir como si se preparase siempre a realizar un sueño que su descubrimiento provocó entre los pensadores de Europa; el sueño de la utopía, de la república feliz” (Reyes, 1983:14). Surge, como se evidencia de lo anterior, la disputa latinoamericana por ser autóctonos y mirar hacia nosotros mismos. Y nos seguimos mirando, en el lenguaje de Europa, con rostros caribes y quizás con el signo inenarrable de ser acusados de caníbales, como fue la propaganda falsa del conquistador. “Antes de ser descubierta, América era ya presentida en los sueños de la poesía y en los atisbos de la ciencia. /.../ América aparece como el teatro para todos los intentos de la felicidad humana, para todas las aventuras del bien” (Reyes, 1983:20-21).

Cuando se habla de América Latina, recurren tres problemas en apariencia inconexos: la identidad, la tradición y la autenticidad (Cfr. Sambarino, 1980). Es decir, resuenan las voces que interrogan por el ser, por lo que se ha acumulado y por la vivencia originaria de tales valores; pero, si bien es cierto que tanto el español como el indio sabían su identidad de antemano, al mezclarse en América de manera violenta -tales identidades- surgen los descendientes que se preguntan por su origen múltiple. Sobre la tradición en América es conflictivo postular cualquier hipótesis, puesto que en su gran mayoría, los pueblos fueron establecidos bajo el signo de campañas militares con poca propensión a la escritura formal; sólo las encomiendas, y algunos que otros pueblos y ciudades, cuentan con plataformas de archivos para su consulta histórica. Y, la autenticidad, exigida sobretodo por la filosofía alemana desde Heidegger (1927), brilla como un faro que alerta y genera procesos cíclicos de eterno retorno al origen mestizo de América.

Es ese preciso mestizaje o intercambio cultural, signado por el cruce de razas y culturas, lo que evidencia un mayor desafío conceptual para abrazar América. Dice Sambarino,

(...) en América Latina existe una herencia social, forjada por el quehacer anónimo y colectivo de hombres de orígenes muy distintos, que hubieron de adaptarse a circunstancias geográficas variadísimas, a múltiples aportes migratorios voluntarios o forzados, a la presión de edades culturales separadas e incompatibles, a la condición de periferia de centros culturales arcaicos o modernos, a las exigencias de una organización económica internacional que no tenía en cuenta sus intereses regionales propios, y que por lo común desmentía el contenido real de los valores civilizadores que invocaban para justificarse (1980:150-151).

Así pues, con la interrogante en mano sobre la cuestión identitaria, tradicional y auténtica, nos abrimos a la mirada de pensadores americanos que vislumbran la madeja y la esclarecen desde su pluma intelectual; Sambarino critica fuertemente el encuadre de Mario Briceño-Iragorry (1980:158 y ss.), con algunos adjetivos que no me detendré a explicar. Pero dejaré que hablen las propias obras de tales autores, para fijar las estructuras aparentemente inconexas sobre el modo en cómo los mitos y leyendas se fueron cruzando en América Latina.

#### 4. Don Mario Briceño-Iragorry (primera óptica).

Se invoca el trazo negro de la tinta de Don Mario para hablar sobre un tema que, en el contexto de su generación, fue ampliamente debatido: la leyenda dorada y la leyenda negra. Pero antes de comprender su posición y analizar sus planteamientos, precisaremos términos.

La leyenda dorada, obliga a pensar que “los conquistadores y colonizadores resultan poco menos que santos, desprovistos de defectos y dechados de virtudes” (AA.VV., tomo E-O, 1988:689); la leyenda negra, es:

(...) término empleado para expresar la imagen desfavorable que tienen algunos críticos acerca de los procedimientos empleados por los españoles y, en general, de la política de España durante la conquista y colonización de América,

acusándoles de fanatismo religioso, crueldad para con los aborígenes, intransigencia y de casi todos los vicios, errores y crímenes imaginables. Aunque la expresión Leyenda Negra es muy reciente (quizás empleada por primera vez por Julián Juderías en 1914), sus raíces se nutrieron de las informaciones aportadas casi desde el mismo momento del Descubrimiento” (AA.VV., tomo E-O, 1988:688).

Los códigos de este trabajo aparecen en esta cita anterior: descubrimiento, conquista y colonización de América. Mientras que Méndez y Barreto hacen un profundo “análisis del discurso del encubrimiento sobre los sucesos de la Conquista Española” (2006:22), se mantiene el tema del descubrimiento y toda su parafernalia; esto se debe, innegable de por sí, que ciertos procedimientos y cautelas del Conquistador fueron encubiertos por el discurso escolar moderno, puesto que América “fue convertida en la página en blanco que servirá para que los conquistadores impongan su historia” (Méndez-Barreto, 2006:22). Aparentemente, estos investigadores siguen una tesis opuesta al descubrimiento; pero, en realidad, usan los términos contrarios para ofrecer el mismo punto de vista. Ese punto de vista es, la llegada del europeo.

Lapidario y muy bien fundamentado, Arturo Uslar Pietri, sostiene “ambas leyendas son, por descontado, falsas. Lo que pasó en América es bastante más complejo que una leyenda negra o que una leyenda dorada, es la complejidad del alma humana y los hechos” (AA.VV., tomo E-O, 1988:689). Y en realidad, sólo ese enfoque fue siendo superado por los estudios que se generaron luego de 1930 (cfr. AA.VV., tomo E-O, 1988:689). Más, resulta oportuno destacar que Mario Briceño-Iragorry fue uno de los más acérrimos y profundos críticos de la formación de Venezuela en la comprensión de sus estudios coloniales. Es, para otro trabajo, la intertextualidad entre Briceño-Iragorry y Uslar Pietri; como se ha sostenido en este documento, (y en esto difiero -con el debido respeto- de Don Uslar Pietri) la leyenda no puede ser falsa en sí misma

sino que revela otra forma de verdad y de narración. Sólo se debe reconocer, entonces, quién está narrando.

Por ello, acudimos a la voz de Don Mario -uno de los formadores de los estudios coloniales en Venezuela-. De alguna manera, siempre he sentido muchísima afinidad con este autor -aparte de ser y firmar también Briceño-; y, creo es lo que uno debe hacer cuando se tratan temas tan serios como América y su conquista. En parte, uno debe entrar en confianza con el autor que lee y hasta tutearlo -de ser posible-; así lo hizo Domingo Miliani, uno de sus alumnos:

Quienes estudiábamos en los liceos caraqueños de entonces leíamos, cada miércoles, con avidez furtiva de conspiradores adolescentes, aquellas páginas cargadas de mensaje. Nos enseñaba el viejo. Tomábamos conciencia de nacionalidad. Entendíamos el precio moral muy alto que pagan los pueblos cuando pierden el sentido de la tradición. /.../, leer al viejo Briceño-Iragorry, que nos parecía un ser inaccesible, austero, que no hubiera reído nunca. /.../ Ellos compartían, un tanto a la bohemia, nuestro desvelo sobre la crisis de pueblo, que era constante en las prédicas de los miércoles, en la columna del viejo Mario” (Miliani, 2003:40).

Cuando no acercamos con el bisturí de la hermenéutica de los textos, y leemos una y otra vez al “Viejo”, sentimos una especie de renovación filosófica; es como si escucháramos al oscuro Heráclito y su logos envuelto de fuego, no desde la rigidez o acartonamiento, sino desde su habla emocionada y “sencillez ejemplar” (Miliani, 2003:41). El viejo, nos sigue diciendo “verdades que necesitábamos con hambre peleadora” (Miliani, 2003:41).

La escritura de Don Mario se autodefiende, se autoprotege; no amerita escrituras apologéticas, ni panegíricos de ningún tipo. Basta escucharle al leerse con seriedad, a partir de ciertos elementos que son constantes en su pensamiento viajero y exiliado. Nos dice, el Viejo,

El concepto es cabal. La Historia es la memoria de nuestros padres. Ningún pueblo, en una hora dada de su evolución, puede considerarse como eslabón suelto o como comienzo de un proceso social. Venimos todos de atrás. Antes estuvimos en el pasado. Y para buscar y amar a nuestros mayores debemos buscar y amar la Historia que ellos hicieron.

En Venezuela, justamente, hay una marcada devoción por el pasado. Venezuela quiere su Historia. Venezuela parece buscarse a sí misma en el valor de las acciones e quienes forjaron la Patria. Ya esto es un buen punto de apoyo para la palanca de su progreso moral (Briceño-Iragorry, 1942:134).

La comprensión dinámica de la Historia es, para Don Mario, una riqueza con potencial excesivo. Nótese cómo, el Viejo, usa la mayúscula para Historia; nótese su noción de trabajo, implícito para quienes nos asomamos por las veredas semiesclarecidas de nuestros mayores. Nótese, igualmente, que tenía en especie subcutánea su devoción por los estudios de la Colonia:

La Historia se debe ver como una mina que es necesario explotar. Es decir, trabajar. No es entierro, no es la botija llena de onzas de oro que solía aparecer en nuestras viejas casas de la Colonia y que de la noche a la mañana enriqueció a muchos. No. Nada de eso. Nada de mesa puesta y bien servida para comer a toda mandíbula. Es, en cambio, la mina que necesitamos trabajar, la mina que reclama sudor y brazos. Nosotros hemos desviado el valor de la Historia y hemos llegado a creer posible que se viva de ella sin sumarle nada (Briceño-Iragorry, 1942:135-136).

Para quienes lo acusan en falso por cuanta miseria sale de su mente, boca y corazón, Don Mario mantiene una estricta visión objetiva de la Historia, así como los estudios que ella implica. “Nuestra labor en este pequeño curso será explicar nuestro pasado fuera de todo elemento de “brujería”. Vamos a estudiar hechos de verdad. Hechos que nos sirvan para mejor cumplir nuestro deber presente, y con ello buscaremos que la Historia, lejos de achicar nuestra estatura y de

mantenernos en una parálisis de suficiencia, nos ayude a crecer y a caminar...” (Briceño-Iragorry, 1942:142). Por cierto, Isidoro: Don Mario habla también del caminar, *usar los pies*, en esta cita anterior.

Escribiendo a -nada más y nada menos que- Mariano Picón Salas, Don Mario nos dice,

(...) al inicio de tu libro das marcada importancia a mis Tapices de historia patria, obra comparativa y de exposición en que busqué de probar que la República fue una continuación de la Colonia y que ésta engendró la misma Revolución de Independencia. /.../, pero su conclusión está ajustada a la verdad: entre la Colonia y la República no existe el hiato catastrófico que, con su gran talento y su aguda habilidad dialéctica, defendió César Zumeta en su discurso de la Academia de la Historia (Briceño-Iragorry, 1941:159-160).

En esta carta se vislumbra el conflicto abierto sobre la distinción entre Colonia y República, Don Mario apela al sentido de continuidad de la Historia aseverando:

La de Independencia fue una revolución que quiso el tránsito de lo que retenían las autoridades reales (el Poder y los otros privilegios de que gozaban los peninsulares) a una clase más numerosa (los mantuanos). Fue una revolución de tipo burgués a la cual se sumaron elementos de orden moral que le dieron mayor ámbito y brillo. Y fue una revolución que se engendró en el mismo suelo colonial (Zumeta, esgrimiendo argumentos demagógicos del mismo tipo de los que usó en sus panfletos contra Castro, intentó sostener la existencia de un hiato o de un abismo en nuestra historia. Y me llamó oligarca y desconecedor del significado democrático del General Gómez. Zumeta levantó contra mí, en una junta de la Academia de la Historia, el pirotécnico argumento de la demagogia, que en nuestro país fue parte a que se confundiera la democracia con lo olocrático (Briceño-Iragorry, 1941:160-161).

Vemos pues, la tesis de Briceño-Iragorry permanece clara: la Colonia sigue vigente

en el suelo que posibilita la formación de la República; el paso del poder español al poder mantuano y la formación de la democracia está visible en la cita anterior. Así lo mantendrá el mismo, cuando dice:

Errores puede haber en el discurso de mis Tapices, mas no en la conclusión del tema: la Colonia preparó la República por un complejo de cultura (política, economía, instrucción). Los hombres del año 10 y del año 30, que fueron producto intelectual de la cultura colonial, no han sido superados en grado (Briceño-Iragorry, 1941:162).

Este apartado sobre la Colonia, y sus procesos consiguientes, fue relegado de la discusión académica; recordemos que “el Viejo”, también fue atacado arduamente por sus enemigos políticos,

El prejuicio partidista sirve a dejar sin utilización didáctica esfuerzos individuales que conducen a fijar en el campo de la historia puntos y datos carentes por sí solos de tendencia interesada. Nos falta, Mariano, la serenidad requerida para realizar una obra de aglutinación. Si para juzgar y estructurar en sus propias líneas realísticas nuestro proceso histórico, desechamos por intolerancia el aporte de aquéllos cuyas ideas no participamos ¿crees tú factible que lleguemos a la conjugación conveniente necesaria para emprender una obra que a nuestras actividades en la dinámica social?... (Briceño-Iragorry, 1941:162).

He sostenido que Don Mario se defiende solo, como se ve en sus propias letras angustiosas:

Mi literatura no me la paga sino el público que se interesa por mis ideas. Jamás he estado al servicio de intereses torcidos, y dígame lo que se diga, y en ello radica el odio mortal con que me persigue el régimen venezolano, es hoy mi palabra, la palabra venezolana oída con mayor atención por un pueblo anhelante de voce directivas. Habrá escritores que brillen más que yo, pero Dios me ha hecho la gracia de ponerme en la tribuna de más angustiada verdad venezolana.

/.../

Sin embargo, se me persigue con denuestos y calumnias. Se me llama agente comunista. Se me ataca en toda forma. Se me quiere interrumpir la paz material de mi existencia.

/.../

He de agregar que no soy, como se dice, enemigo de Estados Unidos. Censuro acremente los errores de su política en Hispanoamérica. Sostengo que lejos de estar combatiendo en América Latina el comunismo, lo están alentando por medio de la desesperación a que se conduce a sus pueblos de economía semi-coloniales, y por el apoyo que ofrecen a sus crueles tiranos (Briceño-Iragorry, 1955:239-240).

Persiste en Don Mario, la tenaz idea de darle el justo peso a lo antiguo y -sobretodo- lo relacionado a la Colonia. En sus análisis sobre la Tradición, que es en él un concepto dinámico y asociado al discurso, pesa la memoria contra el descalabre del ataque moderno; a saber:

Cada uno de nosotros en nuestro propio pueblo tiene el ejemplo de lo que ha sido el empeño de sustituir lo viejo por endebles artificios modernos. En una reciente evocación que dediqué a mi ciudad natal, pinto cómo en Trujillo se constituyeron “juntas de progreso” para borrar las huellas de la vida antigua. Altares de rica talla fueron reemplazados por nichos de pesada mampostería e imágenes que mantenían el recuerdo de tres siglos de unciosa devoción popular, fueron sustituidas por modernos santos de pasta iluminada. Una hermosa piedra labrada, que servía de fundamento a la sillería de una popularísima esquina y en la cual los trujillanos se asentaron, para hacer tertulia, por más de dos siglos, fue rebajada a cincel, de orden de un magistrado que quería “igualar” las aceras.

De nuestra ilustre capital ¿qué no puede decirse? Hubo empeño de destruirlo todo. A nada se le halló mérito. No se respetaron ni templos ni sepulcros. /.../. Todo se miró por feo y nada se quiso conservar. Hubo hasta una ordenanza que prohibió los aleros que daban tipicidad a la vieja “ciudad de los techos rojos” de Pérez Bonalde. /.../, se creyó



mejor destruir la vieja ciudad, con sus graciosas casas, sus anchos aleros y su rica tradición, para convertirla en una serie de cajones de cemento, sin arte y sin espíritu (Briceño-Iragorry, 1951a:20-21).

Corría el año de 1951, Venezuela sumergida en una de sus tantas dictaduras y Don Mario en la madurez de su pensamiento. Briceño-Iragorry es contestatario, en atención “a cierta graciosa atribución de fomentador de la leyenda dorada de la conquista hispánica con que algunos adversarios de mis ideas filosóficas y políticas han pretendido obsequiarme” (Briceño-Iragorry, 1951b:9). Leyenda y sistema aparecen delineados en su análisis sobre los estudios de la Colonia,

La que ponder hasta extremos beatíficos la bondad del español, y queha recibido peyorativamente el nombre de “leyenda dorada” y la que sólo concede boleta para el infierno a los hombres de la conquista. Sobre el furor negativo de esta última se ha alzado la llamada “leyenda negra”. Pero ambas “leyendas” tienen a su vez su variantes. Para la “dorada” hay un sistema que arranca de Ginés de Sepúlveda y concluye en José Domingo Díaz. Según ellos, la Colonia fué de una legitimidad absoluta y de un proceder que sólo la ingratitud podría negar. A completarla se agregó el criterio contemporáneo de los peninsulares, que piden estatuas para Boves y niegan las virtudes de nuestros próceres. De otra parte, se crearon dos “leyendas negras”: la de fuera, provocada por los enemigos exteriores de España, y la de dentro, en parte alimentada por el mismo espíritu de justicia crítica que distingue al español. La “leyenda negra” actual es un infundio de tendencias forasteras y de incomprensión pseudo-nacionalista (Briceño-Iragorry, 1951b:9).

Briceño-Iragorry era punto de encuentro para las corrientes positivistas y tradicionalistas de los estudios de la Historia, enlazando el sitio de arranque de la Colonia y los albores de la Patria, como continuidad de su auge colonial. Se percibe el afán por esclarecer que la sociedad venezolana no arrancó en 1810 y que, para llegar a tal fecha, no es posible

pensar a los próceres sin arraigo en la Colonia misma. Sea por “leyenda dorada” o “leyenda negra”, Venezuela está sumergida tanto como América en el problema de su origen étnico y racial; asimilar la historia, como escritura de la conquista, implica asumir e punto de vista del vencedor. Cosa, lo cual, no niega que se desprestige el aporte de los otros estratos culturales.

La Colonia, en Briceño-Iragorry, es fuente para la comprensión de la República. Él mismo nos lo aclara, en su estilo grandilocuente y sólido,

Los Padres de la Patria no eran seres milagrosos aparecidos sobre nuestro suelo al conjuro de voces mágicas, ni tampoco eran la expresión dolorosa de una raza que hubiera callado y soportado la esclavitud de un coloniaje impuesto por extraños conquistadores. Ellos eran, por el contrario, la superación de un pasado de cultura, que tenía su punto de partida en los conquistadores y pobladores llegados el siglo XVI. Si se examinan pacientemente las genealogías de los Padres de la Patria, se encontrará que los abuelos de casi todos ellos remontan a las expediciones de Alfínger, de Spira, de Fernández de Serpa, de Jiménez de Quesada, de Diego de Ordaz. Bolívar no llegó a Venezuela a la hora de hacerse la Independencia. Sus más remotos antepasados en la aventura venezolana fueron Juan Cuaresma de Melo y Sancho Briceño, Regidor Perpetuo y Alcalde de Coro, respectivamente, en 1528. El apellido lo trajo para injertarlo en estas viejas estirpes venezolanas don Simón de Bolívar, venido como Secretario del Gobernador don Diego de Osorio a fines del siglo XVI. De don Cristóbal Mendoza, primer ejercitante del Poder ejecutivo nacional, fueron los más antiguos abuelos el Capitán Juan de Umpiérrez, encomendero en Trujillo por 1571, y Alonso Andrea de Ledesma, fundador de El Tocuyo, Trujillo y Caracas, y símbolo permanente de los valores de la nacionalidad. La sociedad colonial que se empinó para la obra admirable de la República, venía de atrás. Estaba ella latente durante el largo período que se dió en llamar

peyorativamente “la tiniebla colonial” (Briceño-Iragorry, 1951b:11).

Aclara, en gran manera, la dinámica de la conquista de América; al comparar la conquista en los territorios del norte de América hecha por los sajones, asignándoles timidez, atiza el fuego de la voracidad del español en territorios suramericanos. Lo vemos en lo siguiente,

Cuando en la América española ya florecían Universidades y Seminarios, en la del Norte no habían podido establecer un asiento los inmigrantes sajones; y sube de punto la admiración al considerar que el pueblo de San Agustín, en La Florida, fundado por conquistadores españoles en 1565 y el más antiguo de la Unión, antecedió en cuarenta años al establecimiento de la primera colonia inglesa en Virginia. Si España dilató sus dominios a punto de no poder defenderlos, lo hizo por una política contraria: a la lentitud y timidez de la expansión sajona, opuso una audaz y temeraria penetración que en breve tiempo le dió por suyas las más ricas posesiones del Nuevo Mundo (Briceño-Iragorry, 1951b:14).

Sin embargo, una pregunta que mantiene la Doctora Clarac de Briceño es la siguiente: “¿a qué se debe que los españoles tardaran tanto en lograr poblaciones hacia el interior de Venezuela?” Por ejemplo, veamos Trujillo (1557), que “durante los tiempos coloniales se conoció /.../ con el nombre de provincia de Cuicas” (AA.VV., tomo P-Z:758); con una pregunta que ella mantiene reiteradas veces en conversaciones: “¿por qué asignar un nombre *timoto-cuica*, cuando esa tribu no tiene asidero en escalas antropológicas de Venezuela?”. Veamos Mérida, fundada en 1558 por Juan Rodríguez Suárez “a raíz de una comisión que le fue dada por el Cabildo de Pamplona, no a título de conquista, sino para descubrir minas en territorios andinos” (AA.VV., tomo E-O:910); veamos a Barinas, cuyas referencias aparecen con Pedro de Aguado en 1581. Es decir, las poblaciones andinas y llaneras insinúan, para la Doctora Clarac de Briceño, una altísima población indígena

que repelía los esfuerzos de conquista y sometimiento; nótese que son, en promedio, casi 65 años después del primer viaje de Colón.

América, asolada por piratas de corte inglés, francés y holandés, sufrió tales desmanes que impidieron un mayor progreso en las colonias españolas. Don Mario nos aclara:

(...) justamente la destrucción de la Armada Invencible empujó la bárbara carrera de piratería que asoló a nuestro mundo colonial y detuvo el progreso de los establecimientos hispánicos, donde adquiriría fuerza la cultura en cuyo nombre nos empinamos más tarde para defender el derecho de autodeterminación política. Esa tesis de que los piratas fueron portadores de consignas de libertad, la podrían defender los mercaderes ingleses que querían para sí el imperio absoluto del Nuevo Mundo, con la misma licitud con que los actuales piratas del industrialismo internacional se empeñan en convertimos a la esclavitud de sus consignas absolutistas (Briceño-Iragorry, 1951b:16).

Sobre la paz de las colonias españolas y su intermitencia de violencia por los piratas extranjeros, Briceño-Iragorry nos dice:

(...) jamás podremos cerrarnos a comprender que cuanto mejor y más pacífico hubiera sido el desarrollo material del imperio español, tanto mejor y más eficaz hubiera sido nuestra anterior vida de colonia. ¿Podría sostener alguien que ingleses, franceses y holandeses vinieron a defender los derechos de soberanía del aborigen? De lo contrario, se empeñaron los pueblos enemigos de España en llenar al nuevo mundo con una nueva masa esclava: banderas inglesas trajeron a nuestro suelo, aherrojadas de cadenas, dolidas masas de negros africanos, y cada territorio arrancado por Inglaterra a la Corona española era convertido en asiento del mercado negrero (Briceño-Iragorry, 1951b:17).

Las ideas de Nación y Venezuela se vislumbran en sus estudios sobre la Colonia, como campo fecundo para la gesta de la Independencia. Allí se ve en el explicar y

justificar la:

(...) obra de nuestros propios antecesores, pues las estirpes que forman el sustrato social y moral de la Patria, arranca principalmente de lo hombres que durante el siglo XVI vinieron a establecer, en el vasto territorio, hasta entonces sólo ocupado por los indios, las nuevas comunidades, donde se formó el mestizaje que sirve de asiento a la nación venezolana.

/.../

Mi empeño, alejado de toda manera de “leyendas”, ha sido aumentar cuanto sea posible la perspectiva histórica de la Patria (Briceño-Iragorry, 1951b:18).

Si bien es cierto que la teoría del mestizaje ya ha ido siendo superada por los enfoques de la antropología moderna, Don Mario se ciñe a las teorías de su época para establecer la crítica hacia la historia y su concepción dinámica; por ello se entiende, cuando dice:

Historia de transplante y de confluencia, la nuestra es prosecución del viejo drama español, en un medio geográfico nuevo y virgen, donde coinciden, para formar nuestro alegre y calumniado mestizaje, la aportación de indio, absorto ante los caballos y la pólvora, y la del esclavo negro, traído entre cadenas desde su viejo mundo selvático. /.../ En el orden de las categorías históricas, nosotros aparecimos como evolución del mundo español, del mismo modo que el yanqui apareció como resultado del transplante inicial del pueblo anglosajón (Briceño-Iragorry, 1951b:19).

En el devenir de la Historia, Don Mario traza un punto fijo en el que se dilucida la tradición de la leyenda. Con él entendemos que se debe trazar un punto medio aristotélico, ante todo exceso de subjetividad indolente; veamos,

Sabéis, pues, que “leyenda negra” en el orden de la Historia de nuestro pasado hispánico, es acumular sobre las autoridades y sobre el sistema colonial en general, todo género de crímenes; “leyenda dorada” es, por el contrario, juzgar el sistema colonial como una

edad dorada, igual a la que Don Quijote pintaba a los cabreros. Entre una y otra “leyendas” está la Historia que abaja lo empinado de los elogios y borra la tinta de los negros denuestos. Entre el grupo de los que piensan con criterio medio, me hallaréis siempre a mí, hombre curado de espantos, que nada me sorprende en orden de novedades, porque, cuando quieren asustarme con nuevas razones, ya vengo de regreso del campo donde las cosechan (Briceño-Iragorry, 1951b:21).

Contra las hipótesis y elucubraciones de ensueño que gritan por haber querido ser conquistados por otras potencias, Don Mario nos dice:

No se crea que ha sido fácil la tarea, pues no han faltado espíritus desapercibidos para la lógica, que llegaron al absurdo de ponderar el probable progreso de “nuestros” territorios, si en lugar de ser colonizados por españoles los hubiese colonizado Francia o Inglaterra. Dígalo así un tercero, por caso un sueco, que se sitúe en plano neutral de consideraciones. Pero, quienes venimos de los hombres que poblaron este mundo aún bárbaro de América, ¿podríamos, sin hundirnos en el absurdo, divagar sobre tales conjeturas? Pues, tal como lo digo, aún con empecinados de esta ralea hemos tenido que luchar quienes nos preocupamos por agrandar los linderos históricos de la Patria venezolana y por dar unidad y continuidad resistente al largo proceso de nuestra Historia nacional (Briceño-Iragorry, 1951b:23-24).

El hispanismo de Mario Briceño-Iragorry es, en todo caso, llamado a la reflexión para profundizar en el estudio de la época más enrarecida de nuestra historia: la Colonia. Los sucesos del descubrimiento, conquista y colonización de América, son la fuente para establecer llamados sensatos al esclarecimiento de reales cédulas y personajes navegantes que posibilitaron la construcción de la patria venezolana. Aún más allá del punto medio en la Historia, Don Mario sintetiza:

A la “leyenda negra” no opongo una “leyenda dorada” como han dicho algunos Profesores de secundaria. 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. Y si feroces críticos, desconociendo mi derecho a ser tenido por historiador y no por leyendista, me incluyen entre los partidarios de la trajinada “leyenda dorada”, culpa es de ellos y no mía el hacerme aparecer en sitio que no me corresponde. Tengo, por el contrario, fe en que mi razonado hispanismo sirve de ladrillo para el edificio de la afirmación venezolana, en cuyo servicio me mantengo, dispuesto a encarar con las asechanzas de tantas coincidencias bilingües como amenazan nuestra integridad nacional (Briceño-Iragorry, 1951b:27).

La Leyenda Dorada y la Leyenda Negra son bordes de un posible abismo, el abismo de la Colonia en Venezuela, que no hemos podido reconocer con *temor* y *temblor* como diría Kierkegaard. Don Mario, de una u otra manera, nos lo insinúa:

Nosotros, por medio de estos Tapices Históricos, no destinados a museos ni a exposiciones, sino a ser devorados por el fuego de los críticos, intentamos pintar algunos de los hechos principales de nuestro pasado colonial y especialmente las circunstancias que nos llevaron a comprobar, con gran sorpresa de nuestra parte, que donde notamos de primera intención la falta de un puente por hallarnos al borde del abismo, lo que sobraba era el abismo (Briceño-Iragorry, 1951b:38).

## 5. Ángel Rosenblat (segunda óptica).

Ramón Menéndez Pidal (1947), muy por seguro, sostuvo conversaciones con Rosenblat -el polaco hecho americano- sobre la lengua de los conquistadores, en especial sobre Colón. Quizás fueron las veintinueve anomalías o peculiaridades de la lengua de Colón, descritas por Menéndez Pidal (1947:30), las que impulsaron a Rosenblat a configurar una lengua particular de los conquistadores en América. Ejemplos sobran para sospechar tal influencia: anomalías referentes al diptongo *ue*, al diptongo *ie*, ultracorrecciones para huir del portuguesismo, el verbo *llevar*, los diptongos portugueses, la vacilación entre *o* y *u* acentuada, la *u* por la

*o*, la protónica *a* oscurecida en *e* por influjo de una *r*, protónica *e* hecha *i*, protónica *i* hecha *e*, y así sucesivamente hasta llegar a la veintinueve.

Rosenblat publica la primera visión de América en *Los conquistadores y su lengua* (1977), y su preocupación originaria empieza por la teoría del nombre en América, “¿Qué imagen proyectó esa realidad americana en su retina europea? ¿Cómo fue dando nombre a las cosas, a los lugares, a las instituciones?” (Rosenblat, 1977:139). Pero debemos flexionar sobre algo, América ya tenía nombre para las cosas y los lugares, solamente que esa realidad fue encubierta por la misma lengua del conquistador desalmado, en gran parte.

Siendo las manos una especie de lengua (Rosenblat, 1977:139), la realidad del europeo se vio fuertemente alterada por las problemáticas señalizaciones y forzosas interpretaciones tendientes entre lo que los españoles o conquistadores buscaban y lo que los indios les podían ofrecer, puesto que “Colón se desesperaba y suponía intenciones aviesas y designios ocultos” (Rosenblat, 1977:139). Por ello, “al encontrarse con lo nuevo, Colón empezó por darle nombres viejos” (Rosenblat, 1977:139); siendo esto una invasión por la lengua, el conquistador altera la realidad de América y la convierte en una nueva Europa, como sugiere Briceño Guerrero en repetidísimas ocasiones. “Y antes de conocer la palabra *cacique*, designó a los numerosos señores indígenas de las pequeñas y grandes islas con el alto título de reyes” (Rosenblat, 1977:139).

La teoría del nombre afecta al principal producto de América, el maíz. “El Almirante llama *panizo* al grano de maíz. El nombre que usó Colón penetró en España y es aún hoy en la Mancha y Aragón la denominación del maíz. Como vemos, la realidad renombrada en América altera la realidad española, ocasionando una invasión americana en la realidad europea del siglo XVI. “La misma europeización se produjo en la denominación

de los lugares, de los ríos, de las tierras en América. /.../. Del mismo modo, México, país tan distinto de todo lo que el europeo podía imaginarse, recibió el nombre de Nueva España. El conquistador evocó en todas partes la tierra natal: Nueva Castilla, Nueva Andalucía, Nueva Granada, y ciudades como Córdoba, Mérida, Trujillo” (Rosenblat, 1977:140). Sobre el nombre de Venezuela, Rosenblat lo aclara extensamente en su obra Buenas y malas palabras (2004:181-237).

Rosenblat revela que la mente del conquistador estaba impregnada de la geografía y cartografía de Ptolomeo (Rosenblat, 1977:141), en donde –por ende– la mentalidad del conquistador sufrió severos reveses y confusiones en cuanto a localidades por describir; esto es notable, puesto que veían a América, pero debía describir Asia o las islas de las especias. La imaginación desafortunada de la decadente Edad Media, refiló en el conquistador, quien “por las señas de los indios, entendió que había hombres sin cabellos, hombres con un solo ojo en la frente, hombres con cola y hocico de perro que comían otros hombres. Y hasta llegó a verlos: otra gente hallé que comían hombres: la deformidad de su gesto lo dice” (Rosenblat, 1977:142). Sobre el canibalismo en América, la Dra. Jacqueline Clarac ha declarado abiertamente y en repetidas ocasiones que fue una propaganda de guerra y conquista por parte de los europeos, sobre todo contra los Caribes, que los dibujaban en la mentalidad del europeo hasta sosteniendo bodegas y venta de carne humana.

La fiebre del oro no tardó en relucir en la mente del conquistador, puesto que “más fecundidad tuvo la quimera del oro, tan del viejo mundo. Para Colón era oro todo lo que relucía /.../. Por señas entendía que había oro infinito, minas de oro, ríos de oro, islas enteramente de oro, con más oro que tierra, y que había caciques que tenían hasta las banderas de oro labrado a golpe de martillo” (Rosenblat, 1977:142). No solo en la mentalidad de Colón se formó la idea del

oro ubique, sino que “para el conquistador de Tierra Firme, las islas de oro se transformaron en montañas de oro, lagunas de oro y reinos de oro, y los caciques en caciques dorados, con palacios revestidos de oro y empedrados de esmeraldas. Y hasta con palacios de oro sumergidos en las aguas de una laguna misteriosa” (Rosenblat, 1977:143).

Los españoles conquistadores no tardaron en buscar el oro azul: el agua. Así lo demuestra cuando asevera:

Junto a la quimera de la plata, del oro y de las piedras preciosas, otras quimeras. Al llegar Colón a las bocas del Orinoco, creyó haber encontrado el Paraíso terrenal, que debía estar cerca de allí, en tierras de Paria, en lo que llamó Isla de Gracia. El ímpetu de las aguas dulces, que casi desbarataron sus carabelas, en el Golfo de la Ballena, con su Boca de la Sierpe y su Boca del Dragón, no le hicieron inferir la existencia de vastas selvas y montañas de una inmensa Tierra Firme, sino la proximidad de la fuente de agua del Paraíso terrenal (Rosenblat, 1977:144).

Así pues, los mitos del conquistador en América parecen resumirse en oro, agua, el paraíso terrenal y los demonios que habitaban las aguas del mar y de los ríos. No tardó en llegar el mito de la eterna juventud, “con la creencia en el paraíso terrenal, se asociaba otro anhelo de tipo mesiánico (o fáustico): encontrar la fuente de la eterna juventud. Toda la Edad Media había soñado con ella. En las nuevas imágenes del paraíso perdido, el árbol de la vida se convirtió en la fuente de la vida, y luego en un río o manantial de juventud” (Rosenblat, 1977:145).

La imaginación del europeo conquistador, tan desafortunada como la de José Arcadio Buendía, asimiló a las tierras de América como tierra de caníbales (Rosenblat, 1977:147), además de todos los monstruos descritos en los libros de caballería y las hazañas sobrehumanas de los personajes (Rosenblat, 1977:147); en este contexto, Rosenblat asevera que “los hombres del descubrimiento y de la conquista

son precursores del famoso caballero Don Quijote” (Rosenblat, 1977:147). La Florida, tierra comprada por los ingleses a los españoles, y California, siguen siendo destinos esperanzadores; sobre todo California, poblada de mujeres negras y sin hombres, al mejor estilo de las Amazonas (Cfr. Rosenblat, 1977:150). “También por América del Sur buscó el conquistador el reino inquietante y sugestivo de las Amazonas” (Rosenblat, 1977:151), siendo Orellana uno de ellos en 1541 quien recorrió a la buena de Dios el venturoso río Amazonas.

Siendo América un error geográfico de los españoles, “los nombres de las cosas y de los lugares y la misma visión del conquistador de América representan una proyección de la mentalidad europea. /.../. Es decir, la acomodaron a su propia arquitectura mental” (Rosenblat, 1977:160).

Sobre la lengua en América, nos dice: “contra lo que se cree, no se manifiesta una vulgarización del habla, sino todo lo contrario: el español se volvió más ceremonioso, más extremado en sus cortesías y en sus fórmulas de tratamiento (don, señor, su merced, señoría, etc.). La generación de la Conquista, y aún más la de sus hijos criollos, habla un español, no más vulgar, sino distinto de los chapetones o cachupines recién llegados” (Rosenblat, 1971:107). Sobre la independencia, “la independencia política no significó independencia cultural o lingüística” (Rosenblat, 1971:114).

## 6. Briceno Guerrero (tercera óptica).

La tesis doctoral del Profesor Briceno Guerrero no ha sido del todo traducida de su alemán vienés a nuestro español. En eso ando, junto a Heidy Ferlmann. Muestro algunas preocupaciones, ya evidentes en el índice de la tesis, sobre todo con su necesidad coherente de encontrar fundamentos supuestos en la psicología popular del español latinoamericano. Bajo la tutela del Dr. Kainz, Briceno Guerrero se preocupa por establecer una base lingüística de América Latina, las

expresiones de los marineros, la relación del lenguaje y el nuevo mundo y la teoría antropológica de la época (el mestizaje); las consecuencias del mestizaje para Briceno Guerrero se concatenan desde el lenguaje y la fonética, el lenguaje ceremonial, los insultos, la lengua cortés, lo enigmático del lenguaje, el machismo, el dominio de la expresión sobre la objetividad y las tendencias primitivas, sin dejar de postular la importancia activa del lenguaje para la educación pública.

La preocupación de Briceno Guerrero es similar a la de Rosenblat, la teoría del nombre y la identificación entre palabra y realidad designada. Los conquistadores evidencian el mismo comportamiento en análisis separados entre Rosenblat y Briceno Guerrero. Los nombres de animales, que Briceno Guerrero logra traducir magistralmente al Alemán, son sumamente atractivos: gallina (*Erdhühner*), pavo (*Truthahn*), Ruiseñor (*Nachtigal*), Gallinaza (*Stinkgeier*); así, como las plantas: laurel (*Lorbeerbaum*), espino (*Hawthorn*) (cfr. Briceno Guerrero, 1960:17-23).

En Briceno Guerrero se ve el problema del estancamiento del lenguaje colonizador ante la presencia dominante del náhuatl, que asimiló el nombre de las plantas durante la conquista de México. En otras palabras, se sugiere un estancamiento de la lengua puesto que ya no se requería de nuevas palabras ante la presencia del náhuatl como lengua dominante de México.

Die Eroberung Mexikos kam zustande, als sich dieser Inselwortschatz in Sprachgebrauch der Spanier schon fast verankert hatte, so daß man für die ihm schon brennende Gegenstände nicht mehr die Eingeborenen-sprache Mexikos zur Hilfe nehmen mußte. Doch war es nötig auf Wörter der Nautlsprache zurückzugreifen um Pflanzen und Tieren, die auf den Inseln unbekannt waren, einen Namen zu geben: tomate (Tomate), aguacate (Advokatenbirne), cacahuete (Erdnuß), hule (Kautschuk), nopal (Nopal, Opunzie), usw. Ebenso wie ocelote (Ozelot, Pantherkatze), zopilote (Geier), sinsonte (Strandläufer) und quetzal (trepische Klettervogelart). Ferna cacao (Kakao), chocolate (Schokolade), jícara (Schokoladentasse), tamale (Maispatete), mescal (Agavenbranntwein) (Briceño Guerrero, 1960:20).

\*\*\*

Die übrigen Eingeborenen-sprachen lieferten sehr wenige Wörter, weil die Spanier ihnen die Wörter aus der Sprache der Arawaks, Nautl und Quechua, die sie zuerst gelernt hatten, aufzwingen (Briceño Guerrero, 1960:22).

La conquista de México surgió cuando este rico vocabulario isleño ya había anclado firmemente en la jerga de los Españoles, por lo que ya no tuvo que tomar las lenguas nativas de México para ayudar a la ya nombrada en sus objetos. Pero era necesario para la lengua náhuatl recurrir a las plantas y animales que eran desconocidos en las islas, para dar un nombre: tomate (Tomate), aguacate (Advokatenbirne), cacahuete (Erdnuß), hule (Kautschuk), nopal (Nopal, Opunzie), y así sigue, entre otros como ocelote (Ozelot, Pantherkatze), zopilote (Geier), sinsonte (Strandläufer) y quetzal (trepische Klettervogelart). Cacao (Kakao), Chocolate (Schokolade), Jícara (Schokoladentasse), tamales (Maispatete), mezcal (Agavebranntwein)

\*\*\*

Las otras lenguas nativas dieron muy pocas palabras, porque los Españoles obligaron a aceptar las palabras de las lenguas de los Arawakos, del Náhuatl y del Quéchua, las cuales aprendieron en primer lugar.

## 7. Preocupaciones necesarias

Las páginas que se han presentado dejan unas preocupaciones necesarias que conviene abordar en América, como resultado de los mitos y leyendas tejidas por la llegada del Europeo. En América convergen todas las preocupaciones y sueños de los hombres, amparadas por las teorías que se enarbolan sobre sus ríos y mares, así como de los nombres que se tomaron para designarlas.

Sólo la literatura, la filosofía y la antropología, nos permiten este cruce entre tres autores, aparentemente separados por los años, pero coetáneos en cuanto al mismo enfoque de amor y terror por la realidad de América.

¿Qué nombre tenía América antes del europeo? Eso queda para otras páginas y estudios.

### Referencias bibliográficas:

AA.VV. (1979). *Historia del Hombre. Enciclopedia para todos*. Edición de la Fundación Cultural Televisa. Altamira-España.

AA.VV. (1988). *Diccionario de Historia de Venezuela*. Tres Tomos. Fundación Polar. Editorial Ex Libris. Caracas-Venezuela.

AA.VV. (1973). *Diccionario Francés-Español y Español-Francés*. Editorial Ramón Sopena. Barcelona-España.

AA.VV. (2014). *Diccionario Básico Lux. Deutsch-Spanisch. Español-Alemán*. Cooperación Editorial. Madrid-España.

Aleman, J. (1967). *Nuevo diccionario ilustrado sopena de la lengua española*. Editorial Ramón Sopena. Barcelona-España.

Barthes, Roland. (1957). *Mythologies*. Éditions du Seil. France.

Bartra, Agustí. (1982). *Diccionario de mitología*. Ediciones Grijalbo. Barcelona-España.

Briceño Chel, Fidencio – Reyes Ramírez, Rubén. (2012). *Póopl Wuuj*. Ediciones el otro, el mismo. Caracas-Venezuela.

- Briceño Guerrero, José Manuel. (1960). *Die völkerpsychologischen Grundlagen des lateinamerikanischen Spanisch. Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie.* Universität Wien. Wien-Österreich.
- Briceño Guerrero, José Manuel. (1981). *Europa y América en el pensar mantuano.* Monte Ávila Editores. Caracas-Venezuela.
- Briceño Guerrero, José Manuel. (1984). *Holadios.* Editorial La Castalia. Segunda edición, 2007. Mérida-Venezuela.
- Briceño Guerrero, José Manuel. (2007). *El laberinto de los tres minotauros.* Editorial La Castalia. Mérida-Venezuela.
- Briceño Guerrero, José Manuel. (2013). *Dios es mi laberinto.* Editorial La Castalia. Mérida-Venezuela.
- Briceño Guerrero, José Manuel. (2014). *Cantos de mi majano.* Editorial La Castalia. Mérida-Venezuela.
- Briceño-Iragorry, Mario. (1941). *Carta dirigida a Mariano Picón Salas, 26 de enero de 1941.* Compilación y Notas por Rafael Ángel Rivas Dugarte en *Cartas con Destino (correspondencia inédita)*. (1998). Comisión Presidencial para el Centenario de Mario Briceño-Iragorry. Ediciones de Miguel Ángel García e Hijo, s.r.l. Caracas-Venezuela.
- Briceño-Iragorry, Mario. (1942). *La historia como elemento de creación.* Compilado en *Introducción y defensa de nuestra historia.* (1972). Monte Ávila Editores. Caracas-Venezuela.
- Briceño-Iragorry, Mario. (1951a). *El sentido de la tradición.* Compilado por Miguel Ángel Burelli Rivas en *Páginas.* Edición del Instituto de Altos Estudios de América Latina (1989). Universidad Simón Bolívar. Gráficas Franco. Caracas-Venezuela.
- Briceño-Iragorry, Mario. (1951b). La "Leyenda dorada". Compilado en *Tapices de Historia Patria. Esquema de una morfología de la cultura colonial.* Talleres Litográficos. Quinta Edición (1982). Primera edición (1934). Caracas-Venezuela.
- Briceño-Iragorry, Mario. (1955). *Carta dirigida a Alfredo Sánchez Bella, 18 de enero de 1955.* Compilación y Notas por Rafael Ángel Rivas Dugarte en *Cartas con Destino (correspondencia inédita)*. (1998). Comisión Presidencial para el Centenario de Mario Briceño-Iragorry. Ediciones de Miguel Ángel García e Hijo, s.r.l. Caracas-Venezuela.
- Clarac de Briceño, María Jacqueline. (2012). *Homenaje a dos investigadores enamorados de América: Claude Levi-Strauss y José María Cruixent.* Universidad de Los Andes. Museo Arqueológico "Gonzalo Rincón Gutiérrez". Talleres Gráficos Universitarios. Mérida-Venezuela.
- Dumézil, Georges. (1973). *Del mito a la novela.* Fondo de Cultura Económica. Madrid-España.
- Eliade, Mircea. (1967). *Lo sagrado y lo profano.* Ediciones Guadarrama. Madrid-España.
- Eliade, Mircea. (1975). *Tratado de historia de las religiones.* Ediciones Payot. México-México.
- Esopo. (1980). *Fábulas de Esopo.* Editorial Gente Nueva. La Habana-Cuba.
- Gadamer, Hans-Georg. (1971). *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica.* Ediciones Sígueme. Sexta Edición. Salamanca-España.
- García Márquez, Gabriel. (1967). *Cien años de soledad.* Edición de la Real Academia Española, 2007. Grupo Editorial Norma. Colombia.
- García Márquez, Gabriel. (1989). *El general en su laberinto.* Editorial Oveja Negra. Bogotá-Colombia.
- Grant, Michael – Halze, John. (1975). *Dictionnaire de la Mythologie.* Editions Seghers pour la traduction



- française. France.
- Heidegger, Martin. (1927). *Ser y Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. México-México.
- Hernández Carmona, Luis Javier. (2009). *Cien años de nostalgia. Cien años de presente. Gabriel García Márquez y la utopía latinoamericana*. Fundación Editorial Arturo Cardozo. Trujillo-Venezuela.
- Hesíodo. (2007). *Teogonía*. Texto digital en PDF. Universidad de Salamanca. España.
- Homero. (1999). *Odisea*. Editorial Planeta. Biblioteca El Nacional. Caracas-Venezuela.
- Kottak, Conrad Phillip. (1994). *Antropología. Una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana*. McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A. U. Madrid-España.
- Jung, Carl Gustav. (1961). *Un mythe moderne. Des "Signes du ciel"*. Éditions Gallimard. France.
- Lezama, Homero. (1974). *Diccionario de Mitología*. Editorial Claridad. Buenos Aires-Argentina.
- Méndez, Nubia – Barreto, Juan José (2006). *El encubrimiento de América en el Discurso Escolar*. Fondo editorial IPASME. Caracas-Venezuela.
- Mendizábal, Rufo. (1941). *Diccionario Griego-Español Ilustrado*. Editorial Razón y Fe. Madrid-España.
- Menéndez Pidal, Ramón. (1947). *La lengua de Cristóbal Colón. El estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*. Espasa-Calpe. Buenos Aires-Argentina. Tercera edición.
- Métodos Assimil. (s/f). *El nuevo alemán sin esfuerzo*. Edición digital en PDF.
- Miliani, Domingo. (2003). *Entre montañas y recuerdos*. Compilación y notas de Rafael Ángel Rivas Dugarte. Fondo Editorial Arturo Cardozo. Trujillo-Venezuela.
- Nietzsche, Friedrich. (1976). *Así hablaba Zaratustra*. Editorial Época. México-México.
- Nweihed, Kaldone. (1984). *Bolívar y el tercer mundo*. Comité Ejecutivo del Bicentenario de Simón Bolívar. Artes Gráficas Toledo. Caracas-Venezuela.
- Ocampo López, Javier. (1981). *Historia de las ideas de integración de América Latina*. Editorial Bolivariana Internacional. Tunja-Colombia.
- Parra Pérez, Caracciolo. (2011). *Historia de la Primera República*. Fundación Biblioteca Ayacucho. Primera reimpresión. Caracas-Venezuela.
- Platón. *Diálogos Socráticos. Apología-Critón-Eutifrón-Fedón-Fedro-Banquete-Menón*. W.M. Jackson. Sexta Edición, 1973. México-México.
- Platón. *Parménides*. Biblioteca de iniciación filosófica N° 88 (1963). Editorial Aguilar. Buenos Aires-Argentina.
- Real de Azúa, Carlos. (1975). *Historia visible e historia esotérica. Personajes y claves del debate latinoamericano*. Arca editorial. Montevideo-Uruguay.
- Reyes, Alfonso. (1983). "Notas sobre la inteligencia americana". En *Memoria de América Latina*. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Comisión del Bicentenario del Nacimiento de Libertador. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. UCV. Caracas-Venezuela.
- Ricoeur, Paul. (1985). *Tiempo y Narración*. Tomo III. Siglo Veintiuno Editores. México DF-México.
- Rosenblat, Ángel. (1971). *Nuestra lengua en ambos mundos*. Alianza Editorial. Navarra-España.
- Rosenblat, Ángel. (1977). *Los conquistadores y su lengua*. Universidad Central de Venezuela. Caracas-Venezuela.
- Rosenblat, Ángel. (2004). *Buenas y malas palabras*. Una selección. Monte Ávila Editores. Caracas-Venezuela.

Sambarino, Mario. (1980). *Identidad, tradición, autenticidad. Tres problemas de América Latina*. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Italgráfica. Caracas-Venezuela.

Villegas Villegas, Alberto. (2006). *Arquitectura de la persona. Pronombre, persona y deixis*. Universidad de Los Andes. Talleres Gráficos Universitarios. Mérida-Venezuela.

# Artículos



# PODER, IDENTIDAD Y DOMINACIÓN EN *LOS RÍOS PROFUNDOS* DE JOSÉ MARÍA ARGÜEDAS

Di Mare L, María Fabiola\*

Universidad de Los Andes, Venezuela  
CONICET- CEHICOPEME FP y CS UNLP  
Argentina

## Resumen

El trabajo analiza las marcas discursivas de la novela *Los ríos profundos* de José María Argüedas en cuanto autor referente del indigenismo latinoamericano. Se indaga en varios problemas que aborda la novela. Por una parte, se encuentra la transculturación, cuyo origen es la mixtura entre lo europeo y lo indígena para dar forma a una nueva cultura con expresiones residuales y emergentes que la dotan de singularidad. En segundo orden, se ubican las formas simbólicas que mantienen en el sometimiento a los pueblos originarios del Alto Perú respecto del poder erigido sobre las viejas estructuras heredadas colonialismo. En tercer orden, el relato aborda las tensiones existentes en los procesos de resistencia de los quechuas mediante las sublevaciones armadas, así como en los cánticos de las fiestas de las chicherías. Se concluye que el planteo de Argüedas sigue vigente para (re)visitar e incluso (re)interpretarse en el marco de la vigencia de sus planteamientos éticos y estéticos.

**Palabras claves:** indigenismo, opresión, poder, vanguardia, quechua.

## Abstract

This paper analyzes the discursive marks of the novel *Los ríos profundos* of José María Argüedas as representative author of the Latin American indigenism. It is investigated in several problems proposed by the novel. In the first order, transculturation is found, whose origin is the mixture between the european and the indigenous to shape a new culture with residual and emerging expressions that endow it with uniqueness. In second order, the work located the symbolic forms that maintain the submission to the original peoples of Alto Peru with respect to the power erected over the old structures inherited colonialism. Finally, the story the story is involved in the tensions that exist in the resistance processes of the Quechuas through armed uprisings, as well as in the chants of chicherías parties. It is concluded that Argüedas's proposal is still valid for visiting and even interpreting within the framework of the validity of its ethical and aesthetic proposals.

**Keywords:** indigenism, oppression, power, vanguard, quechua.

\*Profesora de la Universidad de Los Andes, núcleo Trujillo. Magíster Scientiarum en Literatura Latinoamericana y estudiante del Doctorado en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Buenos Aires- Argentina. Email: [fdimare@gmail.com](mailto:fdimare@gmail.com)

**Finalizado:** Argentina, Abril-2018 / **Revisado:** Mayo-2018 / **Aceptado:** Mayo-2018

Solo un género de la literatura ha expresado mejor el sentido y las circunstancias trágicas, cómicas y complejas de la vida, en una estructura inacabada y coherente en su forma fragmentaria como lo ha hecho la novela. György Lukacs (2010) refirió que la novela expresa la fragilidad del mundo. De allí que, en Hispanoamérica, el relato novelesco ha permitido mostrar, a través de sus posibilidades infinitas, las disparidades, complejidades, entrecruzamientos étnicos, diversidad lingüística y rasgos psicológicos de las múltiples culturas y expresiones del continente.

El mestizaje entre pueblos originarios o indígenas, africanos y europeos propició la conformación de sociedades transculturadas, es decir, en transformación y recomposición de sus estructuras en el orden social, político y económico. Si algo define hoy en día la identidad de las distintas zonas del continente es el hecho de que se han formado, o en todo caso, siguen (re)haciendo, mediante continuos procesos de transculturación<sup>1</sup>.

Este abordaje parte de la década del 30 en adelante, cuando en el plano material las condiciones socioeconómicas de los distintos países de América Latina devienen en la acentuación de la contradicción campo-ciudad. Como lo explica Martín Barbero (1987) la modernización del continente hispanoamericano sería desigual en estas naciones porque se apoya en una “discontinuidad simultánea”. El auge de los centros urbanos y la industrialización provocaron cambios en el continente. En estas naciones que emergen desde el atraso, la modernización no sería homogénea ni al calco del modelo positivista europeo. El autor lo refiere a continuación:

<sup>1</sup> Es válido indicar que el término propicio es transculturación, en tanto que, siguiendo a Angel Rama, este vocablo expresa mejor el proceso de transición que atraviesa una cultura en adquirir otra, en la cual se agregan fenómenos o elementos que antes eran inexistentes. Fernando Ortiz (1987) quien manejó el vocablo en su estudio sobre los procesos de transculturación en Cuba, con el caso de la cultura impuesta por el cultivo del tabaco, de origen americano, y el azúcar, producto que introdujeron al continente los europeos.

Para poder comprender tanto lo que en la diferencia histórica ha puesto el atraso, pero no un tiempo tenido, sino un atraso que sido históricamente producido -niños que mueren diariamente por desnutrición o disentería, millones de analfabetos, déficit de calorías básicas en la alimentación de las mayorías, bajas en las expectativas de vida de la población, etcétera- como lo que a pesar del atraso hay diferencia, de heterogeneidad cultural, en la multiplicidad de temporalidades del indio, del negro, del blanco y del tiempo que hace emerger su mestizaje (Martín-Barbero, 1987, p. 165).

De la conciencia de este proceso de discontinuidades, de modernidad no-contemporánea, en palabras de Martín-Barbero, surge la inquietud y el abordaje de fondo que José María Argüedas propone en *Los ríos profundos*. Es desde esa concepción europea del indígena como el otro (Torodov, 2003), es decir, el proveniente de una supuesta escala evolutiva inferior o una suerte de anormal, pero al mismo tiempo, los pueblos originarios se conciben como parte del entramado sociocultural que enriquece el paisaje nacional. Es desde este lugar contradictorio que el autor ejerce un planteo para desmontar y desmitificar estructuras de poder subyacentes o evidentes. La perspectiva del autor podría calificarse como sociológico, además de etnológica.

Angel Rama (2008) señala que a partir de los años 40 emergió una corriente de escritores que comenzaron a cuestionar el orden imperante desde una visión regionalista o de expresiones con matices criollistas, algunas residuales de los procesos literarios vividos en la época de entreguerras, es decir, en las décadas del veinte y del treinta. El indigenismo tiene como marcas fundamentales en su producción textual, la inclusión de aspectos de denuncia contra las condiciones socioeconómicas desiguales de las diversas regiones del continente. Esta corriente reflejó los procesos de resistencia, dominación y depauperación de las etnias originarias

en el contexto del auge modernizador que auspiciaban las élites políticas y económicas del continente.

Argüedas escribió *Los ríos profundos* desde un esquema de pensamiento en favor de las luchas de los pueblos originarios oprimidos del Perú. Al leer el texto, el lector ingresa al mundo complejo, convulso, violento y a la vez mítico de los andes peruanos. El viaje que ofrece el autor resulta similar a la epopeya de Ulises en *La Odisea*. Se trata de un relato pleno de aventuras y expresiones propias del misticismo religioso que se conjugan a su vez con el sincretismo cultural que ofrece esta región categorizada culturalmente por Rama (2008), como mesoamericana, debido a sus particularidades y formas de vida.

El cruce entre relato no ficcional y literatura se evidencia en el texto literario de Argüedas. El autor logró construir una totalidad problemática de lucha, resistencia y dominación. Hay un cuestionamiento hacia la sociedad imperante en Abancay, en Patibamba, el Cuzco y en el resto de los pueblos que conforman el Alto Perú, que son testimonio de las complejidades y desigualdades que generó la conquista y colonización europea. La novela muestra la mixtura cultural que se ha producido en estos pueblos producto de la fusión entre el europeo con el indígena. Las formas europeas e indígenas son el hilo conductor de la obra, la cual hace un recorrido por el sistema opresivo y de dominación que oprime fundamentalmente al indígena o colono. Este aspecto establece una marca del autor, que se posiciona en una adhesión a la corriente negativa o llamada por algunos escritores como leyenda negra de la conquista. Esta corriente histórica ha recogido las consideraciones éticas en torno a la esclavitud y el avasallamiento sobre el indígena como sujeto ubicado en el último eslabón de la escala social y logró establecer un debate con una línea contrahegemónica muy marcada en torno a la visión ideológica del proceso de conquista y colonización de América<sup>2</sup>.

2 El escritor Mariano Picón Salas abordó en sus estu-

Argüedas ejerce una crítica a las estructuras desiguales que aún prevalecen producto de la herencia del colonialismo. Al mismo tiempo, plasma un relato que va más allá de lo contingente o inmediato que caracteriza al relato no ficcional o más ligado a la actualidad, para trascender hacia una propuesta estética novedosa, original y vanguardista, que además refleja una riqueza lingüística por la forma particular de estructurar musicalmente el español y el quechua. Es así como deja un testimonio de las expresiones culturales que subsistieron y se enriquecieron con el mestizaje cultural europeo.

En la obra se destaca la conjugación entre la naturaleza como parte del ser humano y la fusión mística propia de las culturas aborígenes, que se entremezcla con la relación cercana y permanente con los dioses, bien sea el dios cristiano o los dioses indígenas y sus cánticos ceremoniales. Las fiestas y las borracheras en las chicherías en las que los personajes de la novela ahogan sus penas, muestran en cada detalle una intención ética –y estética– que concibe el autor para adentrarnos en un mundo real y a la vez imaginario, producto de un *ars* narrativa cercana a la vida y a la experiencia propia.

### **Poder y subyugación**

El sistema de dominación colonial y sus instituciones atraviesan el relato que toma como protagonista a Ernesto, un joven que conoce las profundidades de los pueblos del Alto Perú debido al peregrinaje que vivió junto a su padre, Gabriel, un abogado que va en busca de trabajo por las serranías y pueblos andinos.

En la narración, Ernesto es internado en un colegio de sacerdotes, donde debe

---

dios las dos tesis históricas que atravesaron la discusión sobre el proceso de conquista y colonización del continente. Hay una línea que discute si hubo una cruzada cristiana, como lo indica la llamada la “leyenda blanca”, o bien, como lo predicó el Fray Bartolomé de las Casas, una empresa de robo y violencia, que coincide con el planteamiento de quienes se inclinan por la “leyenda negra”.

permanecer mientras su padre continúa la travesía en búsqueda de trabajo y mejores condiciones de vida. Durante la estadía en este colegio se suceden una serie de hechos que marcan la toma de conciencia del joven en torno al sistema de dominación opresivo y violento de la estructura social de estos pueblos remotos, plenos de naturaleza y ríos caudalosos. Es probable de que allí surgió el título de la novela, *Los ríos profundos*.

El poder y sus diversas manifestaciones se mantienen a lo largo del relato. En primer orden en la escala de la divinidad se encuentra el poder cristiano del padre dios. En segundo orden se encuentra el poder del padre terrenal, del sacerdote. Por último, está el padre biológico. Los tres están presentes y afianzan el sometimiento que impera en una sociedad patriarcal, cuya representación sirve para resaltar pautas de acción que influyen decididamente en el desarrollo de la trama. El propósito del autor es ahondar en la configuración de la identidad de esta sociedad que ha devenido en mitificadora de poderes.

El problema del sometimiento al indígena lo representa el autor a manera de cuestionamiento desde el comienzo de la novela, cuando Ernesto y su padre, Gabriel, arriban al Cuzco, a la casa de El Viejo, un pariente al que Gabriel espera le de alojamiento y le permita ejercer su profesión. No obstante, este personaje resulta ser un avaro y explotador. Ante la actitud de El Viejo, padre e hijo se van de la ciudad hacia otros derroteros que les ofrezcan éxito y estabilidad laboral. Conviene comentar que antes de la partida de ambos, recorren los muros del Cuzco y allí hacen un primer acercamiento hacia edificios que se erigen como instituciones tradicionales dominantes, en especial la Catedral de la antigua ciudad incaica.

El Viejo entroniza la figura de un padre déspota, hacendado dueño de esclavos y tierras, quien permanentemente se hace acompañar de sirvientes indios o *pongos*. El pongo es el símbolo de sumisión, asociado

al colonialismo, poder violento que subyuga con el látigo y el mendrugo como jornal. El relato muestra la naturalización de la violencia hacia los colonos en las haciendas, por lo que ser colono es símbolo irremediable de subyugación y sometimiento a través de la fuerza y del dogma cristiano.

En el colegio donde posteriormente estará internado Ernesto, sus propios compañeros de clase reproducen este esquema desigual que desfavorece al indígena. En una conversación entre Antero, otro joven interno del colegio, y Ernesto, se observa esto:

En mi hacienda hay poquitos –me dijo-. Y siempre les echan látigo. Mi madre sufre por ellos; pero mi padre tiene que cumplir. En las haciendas grandes los amarran a los pisonayes de los patios o los cuelgan por las manos de una rama, y los zurrán. Hay que zurrarlos. Lloran con sus mujeres y sus criaturas. Lloran no como si les castigarán, sino como si fueran huérfanos. Es triste. (...) Todos los años van Padres franciscanos a predicar a sus haciendas. ¡Vieras, Ernesto! Hablan en quechua, alivian a los indios; les hacen cantar himnos tristes. Los colonos andan de rodillas en la capilla de las haciendas; gimiendo, gimiendo, ponen la boca al suelo y lloran día y noche. Y cuando los Padrecitos se van ¡vieras! Los indios los siguen (Argüedas, 1958, pp. 154-155).

El relato descubre los paradigmas del poder manifiesto en instituciones o figuras. La iglesia, que rige los destinos de un pueblo y se entroniza a partir del miedo y la esperanza que sujeta a los creyentes en torno a la creencia de quien se desvíe perderá el cielo prometido y ganará la condenación eterna. Este discurso está íntimamente ligado al poder político y conforma con éste un imaginario sociocultural que establece sus mecanismos de subyugación.

La novela muestra la estampa omnímoda del sacerdote, quien representa al poder divino, al poder supremo que está por encima de todos y al cual se debe hacer ofrendas y sacrificios. Los sacerdotes en el texto son figuras que con la fe y las doctrinas del catolicismo intentan



mantener el orden y la sumisión sobre los colonos. Sobre esto se sostiene todo el sistema social. La sociedad de los pueblos del Alto Perú se funda en el temor y en la obediencia a ciegas, a la que responden de manera afligida los depauperados aborígenes que trabajan como esclavos en las haciendas.

El director del colegio de Ernesto también representa la figura del padre biológico y divino a la vez, al que se le debe respeto y abnegación. En el motín que organizan las chicheras, encabezadas por Felipa, que se rebelan para exigir el reparto justo de sal al pueblo, se manifiesta el poder de éste para sofocar la sublevación y recuperar la sal, que simbólicamente viene a ser el alimento de la tierra arrebatado a los hoy en día colonos explotados. La violencia de las fuerzas represivas civiles y la cruz cristiana acaba imponiéndose sobre las sublevadas y retorna el orden en Patibamba.

El autor hace una configuración de la sociedad patriarcal, en tanto el hombre funge como figura paterna de protección, autoridad, circunspección, ley y orden, mientras la mujer/madre ocupa un papel secundario y de subordinación. Se trata de la configuración del orden colonial hereditario, que, no obstante, a veces es subvertido, como ocurrió en Patibamba con las chicherías amotinadas que recuperaron la sal para el pueblo. Que sean las mujeres las sublevadas, con la matrona Felipa al frente, tiene una carga simbólica que pone de manifiesto la resistencia que se ejerce desde la figura femenina.

Luego de esta sublevación que intenta ser sofocada para finalmente revertir la sal sustraída, la oración y el movimiento corporal van de la mano para ejercer sometimiento, y allí los representantes del catolicismo ejercerán un papel fundamental.

Foucault (2005) refiere la importancia de la disciplina y la dominación del cuerpo en relación con los mecanismos de poder en una sociedad. “En toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes

muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones y obligaciones” (Foucault, 2006, p. 140). Al sacerdote director del colegio le correspondió atemorizar y terminar de sofocar la revuelta. Para esto empleó mecanismos de coacción con base a la fe, cuyo sometimiento es simbólicamente aceptado a través de la docilidad de los cuerpos de los indígenas fieles. Vale la pena traer el relato para observar cómo se produce este sometimiento corporal-simbólico:

Comenzó el llanto de las mujeres, el Padre se inclinó y siguió hablando:

-¡Lloren, lloren –gritó-, el mundo es una cuna de llanto para las pobrecitas criaturas, los indios de Patibamba!

Se contagiaron todos. El cuerpo del Padre se estremecía. Vi los ojos de los peones. Las lágrimas corrían por sus mejillas sucias, les caían al pecho, sobre las camisas, bajaban al cuello. El mayordomo se arrodilló. Los indios le siguieron; algunos tuvieron que arrodillarse sobre el lodo del colchón (Argüedas, 1958, p. 120).

El sacerdote también cumplía su papel como agente represor hacia todo aquel que entre en desacato contra la ley impuesta por la autoridad. Se castiga para producir sentido en todos los ciudadanos del pueblo. Con esta idea se quiere fomentar la obediencia y la entronización de hábitos, reglas, órdenes y el sometimiento a la autoridad. De allí que se trataba de castigar a las sublevadas, especialmente a Felipa, quien además había huido con unos fusiles sustraídos durante el motín. El discurso del sacerdote refleja el temor que se inducía en los colonos:

El robo es la maldición del alma; el que roba o recibe lo robado en condenado se convierte; en condenado que no encuentra reposo, que arrastra cadenas cayendo de las cumbres nevadas a los abismos, subiendo como un asno maldito de los barrancos a las cordilleras... Hijitas, hermanitas de Patibamba, felizmente ustedes devolvieron la sal que las chicheras borrachas robaron de la Salinera. Ahora, ahora mismo, recibirán más sal, que el patrón ha hecho traer para

sus criaturas, sus pobrecitos hijos, los runas de la hacienda (Argüedas, 1958, p. 121).

En realidad, se establece un cuestionamiento de fondo hacia esta figura. Al desmitificar la imagen paterna-divina como fuente de toda perfección, de todo origen, se conforma un desmontaje del poder tradicional que ejerce la iglesia. Esto implica un cuestionamiento de raíz a la visión antigua del patriarcado, que a su vez establece figuras disidentes, como Ernesto, quien termina tomando conciencia de la sociedad desigual e injusta en la que vive.

Con el temor el poder infunde sometimiento. Se teme a lo desconocido, a lo grotesco, al misterio, a la incertidumbre; el miedo es la plenitud de la duda, cuando se usa al temor para atar al otro, se crea una alteridad que inmoviliza. Del sentido trágico y el temor tiene significativas construcciones el relato de Argüedas. Temen los colonos y sus hijos e hijas lloran, temen las sublevadas, que imploran clemencia a través de cánticos como el siguiente:

“Huayruro”, ama baleaychu;  
chakapatapi chakaykuy;  
“huayruro” ama sipiychu  
chakapatapi suyaykuy  
tiayaykuy; ama manchaychu.

No dispares, huayruro  
sobre el puente sé puente;  
no mates, huayruro;  
sobre el puente espera,  
siéntate; no te asustes

(Argüedas, 1958, p.151).

Este cántico triste se escuchaba en el puente del río Pachachaca, del lado de Abancay. Transmite la desesperanza y clemencia de las mujeres indígenas que intentaron hacer justicia con la sal. Entretanto, el relato muestra el poder en sus distintas fuentes, el eclesiástico y el represivo desde el Estado. El primero fundado en la fe y el segundo en la razón. Al primero lo asiste la palabra última y sagrada, que de ser contrariada produce la desobediencia que engendra el pecado y la condenación. El

segundo se erige con la razón y la ley; quien lleva la contraria produce el delito y tiene como castigo el confinamiento o la muerte.

### Canto y subversión

El orden social que configura el autor es frecuentemente subvertido desde abajo, generalmente en las chicherías y sus borracheras llenas de cantos y tradiciones quechuas. En ellas hay violencia y también pasión amorosa. Estos son espacios periféricos en donde los personajes del relato pueden liberar su espíritu, dar rienda suelta a sus deseos eróticos y liberar las pulsiones que la sociedad constriñe con sus imposiciones doctrinarias del catolicismo o con violencia naturalizada y legítima de los guardias, hacendados y hombres poderosos.

Ernesto asistía a las picanterías y chicherías para calmar allí su curiosidad juvenil y experimentar las formas en que se distendían los cuerpos y se alegraban las almas de los pobladores de Abancay. Aquí se da rienda suelta al canto en quechua, algunas veces cargado de tristeza y otras de ánimos insurrectos, como el que ofrecieron el maestro Oblitas y el cantor Jesús Waranka Gabriel en la chichería del barrio Huanupata. Los cantos en esta oportunidad se conforman de burlas hacia los oficiales, mientras hacen vivas a la hazaña de doña Felipa, la que comandó el motín para recuperar la sal en días previos. A continuación, un fragmento del canto de una moza que ridiculizó a los guardias:

“Huayruros, “huayruros”  
mana atinchi  
mana atinchi  
maytak’atinchi

Imanallautas atinman  
¡way! atinman

Manchak’wayruro

Dicen que el huayruro  
no puede,  
no puede,  
¡cómo ha de poder!  
por qué ha de poder,  
¡huay! qué ha de poder,

Doña Felipa makinwan  
el espantado huayruro

Doña Felipa kallpanwan  
con la mano de doña Felipa  
con la fuerza de doña Felipa

(Argüedas, 1958, p. 185).

Hay espacios para subvertir y cuestionar al poder. Las chicherías son lugares en los que se distienden las formas y se disipan los temores. El mismo vocablo quechua *huayruro* es un término peyorativo que significa “frijol”, que alude al color del uniforme rojo negro de los guardias del pueblo.

Conviene recordar a Mijail Bajtín (1998) cuando se refiere a la comicidad establecida en las fiestas populares durante la Edad Media que desintegraba las formas rígidas y serias. La risa, a manera de válvula de escape, permite la laxitud por un breve periodo, mientras dura el jolgorio y la alegría. De acuerdo con Bajtín (1998), durante las festividades se establecía otra concepción que se expresaba en obscenidades, burlas, parodias, imitaciones, entre otras. Lo cómico ha permitido históricamente superar los temores hacia la violencia y la represión de los regímenes dominantes y de las formas oficiales.

Para Bajtín (1988), la comicidad era considerada una cosmovisión o una forma de percibir el mundo de manera integral. Lo cómico era una parte fundamental de las fiestas populares del Medioevo porque relativizaba y distendía las prohibiciones internas y externas impuestas por el Estado y la iglesia católica. El mismo mecanismo de la risa y la fiesta, a manera de válvula de escape, se manifiesta en las chicherías, en donde la chicha, bebida alcohólica hecha por los indígenas a base de fermento, cumplía su papel de relajar, distender y animar los espíritus de quienes asistían a los jolgorios nocturnos.

Para continuar con esta idea de la distensión y la risa en las chicherías, después de la estrofa citada anteriormente, se cantó

otra no menos despectiva hacia quienes representaban las figuras del sometimiento y la represión:

Huayruruy huayruruy  
Imallamantas kaswanki  
¡Way!, titillamantas  
¡Way!, karkallamantas  
Kask'anki

Huayruro, huayruro  
y de qué, de qué habías sido hecho  
¡Huay! de plomo, sólo de plomo  
¡Huay! de excremento de vaca  
habías sido hecho

(Argüedas, 1958, p. 187).

La violencia del sistema de dominación se asume con resignación, pero se subvierte simbólicamente en el canto quechua. La conformación de las estrofas, a manera de poema, es otro de los atributos significativos de la narrativa de Argüedas, que hacen de la novela un relato original y vanguardista. La musicalidad de los versos, tanto en quechua como en castellano, refleja una inspiración mística, de comunión con lo terreno y lo divino. Cada cántico expresado en el texto parece tener la intención de mostrar a una cultura indígena que mantiene sus rituales ancestrales y que a su vez se ha enriquecido en el proceso de transculturación. Los cánticos quechuas figuran para mantener la identidad y arraigo hacia lo autóctono indígena, que levanta su voz de queja y de llanto ante el sometimiento imperante. A su vez, estas expresiones se han enriquecido y han adquirido musicalidad mediante instrumentos como el arpa y el violín, que se introdujeron en el contacto con lo europeo.

El autor asume una posición crítica en torno al sistema de dominación que prevalece en los pueblos del Alto Perú. Las formas de sometimiento y de resistencia están presentes en el relato indigenista de Argüedas, quien al tiempo que hace un planteamiento estético no deja de lado las consideraciones éticas. Siguiendo la línea de José Carlos Mariátegui, el indigenista peruano de mayor trascendencia, el autor ahonda en las condiciones socioeconómicas que originan

el opresivo régimen colonial heredado que somete a los pueblos originarios de las sierras peruanas. Esto lo logra con la magia que hace posible el relato novelístico a partir de la liberación creadora del lenguaje.

El planteo de Argüedas sigue vigente porque la realidad de los pueblos originarios en la actualidad sigue similar al relato trazado por el etnólogo. Incluso, podría decirse que el sometimiento hacia el indígena se ha acentuado aún más frente a la negación de derechos sociales, políticos y económicos por parte del Estado. El no reconocimiento de los derechos ciudadanos hacia estas comunidades ha hecho que se profundicen las tensiones en territorios ancestrales de etnias indígenas a causa del modelo económico dependiente basado en la agricultura extensiva semifeudal junto con el extractivismo de las trasnacionales mineras. De allí que una obra como esta conviene revisitar y seguir interpretando hoy en día.

El autor demuestra que mientras el obediente es premiado por el poder, la literatura premia al desobediente. Este ejercicio lúdico de pares antagónicos queda plasmado de manera audaz en la novela *Los ríos profundos*. El relato expresa el ejercicio vital permanente de José María Argüedas, cuya existencia transcurrió en buena medida junto al espíritu de rebeldía quechua del Alto Perú.

#### Referencias bibliográficas:

- Argüedas, J. (1958). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foucault, M. (2006). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo veintiuno editores.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial G. Gili.

Ortiz, F. (1987). *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Picón S., M. (1944). *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rama, A. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.

Torodov, T. (2003). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo Veintiuno.

# LOS ANDES TRUJILLANOS. TIERRA DE ARTISTAS Y CREADORES, HEREDEROS DE UNA ANTIGUA TRADICIÓN CULTURAL

Guzmán Toro, Fernando José\*  
Universidad del Zulia  
Venezuela

## Resumen

Los andes trujillanos son herederos de una rica tradición cultural que se extiende a los antiguos timoto cuicas, cuya influencia persiste en diferentes manifestaciones artísticas, en la incorporación de mitos y tradiciones primigenias, y a pesar de la influencia de la conquista, los conflictos y guerras del siglo XIX, durante el siglo XX se comienza a conocer la obra de numerosos artistas trujillanos quienes incorporan en sus obras mitos, religión y tradiciones, que se vinculan con lo más profundo de la memoria colectiva de los andes trujillanos.

**Palabras clave:** andes, timoto, cuicas, mitos, tradiciones

## Abstract

The trujillian Andes are inheritors of a rich cultural tradition that had relation with the antiques cultures timotos cuicas which influence persists in different artistic manifestations, in the incorporation of myths and originary traditions and in spite of the influence of the conquest, and 19th century wars conflicts, during the 20th century is begun the work of different trujillian artists whose incorporate in their works myth, religion and traditions, that have relation with the collective memory of the trujillian Andes.

**Keywords:** Andes, timoto, cuicas, myths, traditions.

\*Licenciado en Filosofía y Magíster en Filosofía. Licenciado en Letras y Magíster en Letras. Médico cirujano. Profesor titular de la Universidad del Zulia. E-mail: ferguztoro1@gmail.com

**Finalizado:** Zula, Julio-2017 / **Revisado:** Septiembre-2017 / **Aceptado:** Octubre-2017

Antes de la llegada de los españoles, los pobladores originarios de la América habían desarrollado grandes avances en el ámbito cultural, artístico, arquitectónico, y eran poseedores de una rica cosmogonía, que permitía explicar la dinámica compleja de su mundo mágico y natural que fue violentado como consecuencia de la conquista y colonización española.

Trujillo y el resto de los pueblos andinos son poseedores de una rica historia, vinculada con los timotes y cuicas, pobladores de las tierras trujillanas, quienes ocuparon un área geográfica muy extensa que comprendía una gran parte del territorio del estado, y que hoy corresponden a: Trujillo, Valera, Carache, Tostos, Niquitao, Boconó, La Mesa de Esnujaque, La Puerta, Jajó, La Quebrada y Mendoza (Andara, 1974, p. 16)

Fray Pedro Simón al referirse a los antepasados cuicas, los describe como gente pacífica; sin embargo, al producirse la fundación de Trujillo a las orillas del río Motatán, enfatiza Simón que “algunos mozuelos de los que quedaban en la nueva población, no poniendo freno a sus ruines y juveniles indignaciones, comenzaron a desmandarse haciéndoles algunas fuerzas y robos” (Simón, 1992, p. 92).

Fray Pedro Simón, al comienzo trata de justificar lo ocurrido, como consecuencia de la impetuosidad de unos mozuelos; sin embargo, los desmanes y abusos, produjeron indignación en nuestros antepasados indígenas, que transformó la mansedumbre en ira, conflictos y enfrentamientos.

¿Que trajo el conquistador según Germán Arciniegas?

El latifundio, la muerte y destrucción de las familias americanas, la concepción económica europea colonial y la esclavitud (Arciniegas, 1990, p. 37).

Los cultos a la naturaleza, a los espíritus de las aguas, a la luna, al sol, fueron perseguidos y sustituidos por la cruz; sin

embargo, muchos de sus rituales persistieron en la memoria colectiva de los pueblos andinos, a manera de un sincretismo que entremezcló paganismo y cristianismo. Entre el cristiano y el no cristiano, surgió un abismo que fue causa de persecución; y hasta el siglo XVIII fueron frecuentes los juicios que se llamaron “por mojanería”. Surge la pregunta: ¿Era brujería?, o simplemente los vestigios de una tradición cultural y religiosa fundamentada en el culto a la naturaleza que se negaba a morir.

El indígena era poco menos que un hombre y se le negaba su racionalidad, hasta llegar al extremo de llamársele “perros”, situación, que motivó además por una serie de desmanes y agresiones, a promulgar por parte de la Corona, las Leyes de Burgos en 1512 cuya ley número 24 enfatiza:

Ninguno podrá azotar o pegar o llamar a ningún indio perro ni darle otro nombre que no sea el suyo (Hanke, 1985, p. 31).

Antonio de Villasante expresó la opinión que ni los indios ni las indias eran capaces de mandarse a sí mismo y si se dejara a los indios en libertad, volverían a sus antiguos hábitos de holgazanería, desnudez, danza, comida de arañas y culebras, creencias en brujos, ebriedad, imprevisión y glotonería (Hanke, 1985, p. 33).

Los Timoto Cuicas, quienes adoraban al sol, la luna, y le rendían culto al agua en las lagunas, se tuvieron por irracionales; sin embargo, surgen las siguientes reflexiones:

-Eran irracionales, quienes desarrollaban todas sus actividades en bien de la comunidad y se protegían mutuamente, a diferencia del individualismo exacerbado del conquistador español.

-Eran irracionales, quienes aprovechaban las aguas para el riego de sus sementeras.

-Eran irracionales, quienes poseían una rica cosmogonía para explicar el mundo y la complejidad del universo.

-Eran irracionales, quienes llegaron a fabricar verdaderas joyas de cerámica y de la talla de piedra de laja.

El proceso de “cubrimiento” de la conquista y colonización española, tenía como finalidad homogeneizar al indígena en diferentes ámbitos tales como: religioso, social, político y artístico; el cristianismo se impuso como práctica religiosa, el castellano en lo lingüístico, el régimen feudal de la encomienda en lo económico, y estos cambios bruscos en la dinámica vital de los pueblos indígenas andinos, significaron una ruptura con el régimen colectivo de la tierra, que se mantuvo hasta la llegada de los españoles, y la imposición de un nuevo modelo sociocultural, se tradujo en la progresiva desaparición de las manifestaciones artísticas de los antepasados indígenas, como consecuencia de la imposición de un modelo cultural que tenía como objetivo, destruir, y desaparecer la cultura primigenia de los Timoto Cuicas.

La tradición cultural de los indígenas que ocuparon las tierras andinas tuvo diferentes manifestaciones que se hicieron presentes en la cerámica y en la talla de piedras o lajas, y es importante destacar que en relación a los estudios antropológicos de los indígenas que ocuparon las tierras de los Andes Venezolanos, son importantes destacar los trabajos de Julio Cesar Salas, Mario Briceño Iragorry, Amilcar Fonseca, y a partir de los años sesenta las investigaciones de Erica Wagner y Jacqueline Clarac de Briceño.

La cerámica cuica como lo señalaría el historiador Amílcar Fonseca, constituiría el recuerdo y el historial de los sucesos del pasado, cuyos protagonistas fueron los primigenios pobladores de las tierras de los Andes Venezolanos (Fonseca, 1955, p. 234).

En las cuevas sepulcrales se encontraron vasijas, pectorales realizados en diferentes materiales tales como: pizarra, nefrita, sepetina, que tienen la forma de dos alas abiertas, con un trapecioide central, realizados

algunos como enfatiza Lisandro Alvarado, con conchas del caracol “Strombus Gigas”.

Estos objetos son por lo regular de piedra, tallada en láminas más o menos grandes, pero una que otra vez aparecen hechos de grandes caracoles, por ejemplo el *Strombus gigas* u otros análogos llamados comúnmente “guaruras” entre nosotros (Alvarado, 1989, p. 479).

Uno de los primeros investigadores que fijó su atención en los pectorales en forma de murciélago fue el Dr. Adolfo Ernst, quien en un trabajo titulado “Indianische Altertümer aus Venezuela”, aparecido en la revista *Globus* en 1878, publicó el dibujo y la descripción de uno de estos pectorales, y Lisandro Alvarado establecería un vínculo entre la forma similar de estas placas con el Dios Murciélago que era venerado por las tribus mayas de América Central (Alvarado, 1989, p. 479).

Antonio José Niño destaca que era frecuente en las prácticas funerarias de nuestros antecesores la presencia de:

(...) elementos vinculados a entierros como vasijas, figurines, volantes de uso, pendientes líticos zoomorfos, pendientes alados, cuentas de collar elaboradas en concha marina y líticas (Niño, 1997: pp. 65 - 71).

Wagner describe la presencia de pendientes similares en forma de “alas de murciélago” en otros lugares de Venezuela (Wagner, 1988: p.64), y Westheim en el texto “Ideas fundamentales del arte prehispánico en México” señala que el murciélago era para zapotecas y mayas una divinidad, que se representaba con características humanas (Westheim, 1987, p.47).

Richard Adams en los orígenes de la civilización maya, considera que uno de los objetos que caracterizaba a la civilización olmeca, una de las más antiguas de Meso América que alcanzó su esplendor entre 1500 hasta 900 a. C eran pectorales, hechos sobre nódulos minerales para adquirir brillo

como: magnetita, ilmenita y hematita, que desempeñaban un papel importante en rituales y exhibiciones de poder entre los olmecas (Adams, 1989, p. 211)

Briceño Iragorry considera que la cerámica de los Timoto Cuicas, representaban a los fallecidos y a algunas divinidades; eran frecuentes las representaciones de figuras sentadas en sillas de cuatro soportes, y entre sus manos la vasija de las libaciones; también era usual la presencia de los trípodes, que Briceño describe como lámparas de tres soportes decoradas con cabezas de animales, y que tenían como finalidad quemar la manteca de cacao en sus adoratorios (Briceño, 1990, pp. 71-73).

Antonio Pérez Carmona, en: “Los cuicas y sus herederos poéticos” refiere que estas piezas de cerámica que representan a caciques, indias, piaches o pequeños ídolos, han sido encontradas en “Peña Colorada”, “Las Guardias”, “Los Frailes (Santa Ana)”, “Las Mesitas” (Pérez Carmona, 1979, p.56).

La llegada del conquistador español en su proceso de “cubrimiento” significó la opresión de los indígenas que ocupaban las tierras trujillanas y la desaparición progresiva de su rica creatividad, que se había manifestado hasta entonces en la cerámica, que comenzó a ser considerada como objetos de hechicería; sin embargo, su creatividad quedó inmersa en la memoria colectiva de los pueblos andinos, transmitida con el transcurrir de los años hasta la actualidad, y que se hace manifiesta en todas las producciones de carácter imaginativo y en las creaciones artísticas. La cultura invasora se impuso sin la posibilidad de diálogo, como lo señala Carmelo Vilda, y la conquista significó una herida profunda en el corazón de la rica cultura indígena Timoto – Cuicas (Vilda, 1993, p.19).

Se impondrá por la fuerza sobre la cultura Timoto – Cuicas, una cultura de invasión y opresión, con la excusa del salvajismo de los pueblos indígenas, y a los indígenas no se le ofreció más alternativa que someterse

a un sistema impuesto por el dominador, que significó una ruptura con una tradición cultural de cientos de años, con la pérdida de la antigua lengua de los antepasados Timoto - Cuicas, que fue sustituida por otra, que hasta entonces era desconocida (Vilda, 1993, p.25).

Certifica este sacerdote que es hombre de fe y crédito, que llegaron a sus pies a confesarse indias e indios ladinos, del servicio de algunos de los que en aquel pueblo estaban, que cortaban y hablaban la lengua castellana tan agudamente como sus amos, y por ventura mejor, porque algunos eran portugueses (Aguado, 1987, p.311).

### **El arte en los Andes Trujillanos durante el siglo XVI al siglo XIX**

El siglo XVI fue de evangelización misionera y en el siglo XVII de consolidación de la empresa colonizadora, cuando se establecieron las bases de una nueva visión de mundo relacionada con el surgimiento de una América mestiza y un sincretismo cultural, que se hizo evidente en el ámbito religioso y en el arte.

Desde finales del siglo XVI comienzan a establecerse diferentes congregaciones religiosas y una de las primeras fue la de los franciscanos en Caracas en 1575, quienes más tarde construyeron su iglesia y convento (Boulton, 1975: p.24). Al fundarse las diferentes congregaciones religiosas, que incluían la de la ciudad de Trujillo, aumentaron los encargos hechos a España. Imágenes, tallas y retablos, comenzaron a ser elaborados; sin embargo, se desconocen quienes fueron sus autores. Boulton refiere que nuestras artes plásticas y escultóricas se conformaron como consecuencia de la imitación de las obras provenientes de España, especialmente de Sevilla, y el arte representaría una expresión plástica de carácter espontáneo y popular, debido a que durante el siglo XVI y comienzos del siglo XVII, no existía algún tipo de enseñanza artística amparada por Ordenanza Real (Boulton, 1975, p.36).



Una de las obras más interesantes cuyo autor se desconoce, y que se encuentra en el museo de arte colonial de Caracas, es una imagen de Santo Domingo, proveniente de Trujillo, pintada al óleo sobre tela, caracterizada por el efecto dramático de la expresión de su rostro. Boulton al referirse a este lienzo, resalta que su elaborada composición, su estilización y agudo sentido dramático, no han podido ser obtenidos acertadamente por un simple hecho casual o por un artista improvisado, y el autor debió haber alcanzado esta depurada técnica a través de un buen conocimiento de su oficio (Boulton, 1975, p.79).

Este lienzo, conjuntamente con la imagen del Arcángel Miguel de Mérida, el lienzo del Beato Alonso Rodríguez, los lienzos del pintor del Tocuyo, son manifestaciones artísticas con un lenguaje propio, y que deben ser considerados conjuntamente con las obras en cerámica de nuestros antepasados indígenas, como los más antiguos aportes formativos de nuestra cultura plástica.

Un personaje que pareciese extraído de antiguas novelas de caballería, fue escultor y pintor. Cristóbal Valdés Rodríguez de Espina, considerado como uno de los primeros médicos en la ciudad de Trujillo, ejerció su profesión entre 1669 y 1678, y según investigación realizada por Boulton en el registro principal, tenía conocimientos de escultura y pintura. Cristóbal Valdés Rodríguez de Espina se batió en duelo con el alférez real Francisco Cornieles Briceño, y fue condenado a pagar 4000 pesos a la sucesión de la víctima, y posteriormente se trasladará a Carora y es elevado al cargo de alcalde; sin embargo, se desconoce el destino de su obra escultórica y pictórica.

Carlos F Duarte, señala que durante la época colonial se desarrolló la imaginería en Venezuela; sin embargo, es difícil saber que sucedió con muchas de las obras (Duarte, 1978: p.21). Existían los llamados: “maestros de arquitectura y tallistas”, que estaban especializados en la construcción

de retablos, y quizás, el poco conocimiento que se tenía de muchos artistas de la época, se relaciona con una intención religiosa más que artística en la mayor parte de las obras pictóricas y escultóricas. Es posible, que las obras de muchos imagineros trujillanos permanecieron desconocidas, por las restricciones derivadas del Concilio de Trento, que fue el decimonoveno concilio ecuménico de la iglesia católica, que tenía la intención de responder a la reforma protestante, y se encargó de establecer los modelos de fe y las prácticas de la iglesia, que incluían normativas en las artes pictóricas y la escultura, que establecían características uniformes que restringía la creatividad, según un determinado canon estético.

Fernando Arellano, destaca otra restricción en el arte religioso colonial, que fue la ausencia en Venezuela del mestizaje artístico que se observó en México y Perú, como consecuencia de la creación de escuelas de artes y oficios fundadas por religiosos misioneros, que no sólo produjeron excelentes artesanos en todos los oficios e hicieron posible, que los artistas indígenas plasmasen en las obras pictóricas y escultóricas su sensibilidad artística (Arellano, 1988, p.218)

Carlos Duarte enfatiza que existieron en Venezuela orfebres y fundidores criollos, quienes eran los encargados de complementar las obras de los imagineros, y señala que provenientes de la provincia de Trujillo eran cocos engastados en plata, así como cubiertos, que pertenecen a diferentes colecciones particulares (Duarte; 1970, p. 320). Duarte resalta que un Antonio López, figura en una relación de extranjeros residenciados en Trujillo, y allí se le nombra como platero y de nación portugués (Duarte, 1970, p.134).

El siglo XVIII fue de una gran conflictividad en los andes trujillanos, y en este período se cierne una especie de halo oscuro que impide conocer la actividad artística que se desarrollaba en la región, y la información que se obtiene es indirecta, a través de los documentos testamentarios,

que hacen referencia a las propiedades del fallecido tales como algún cuadro o talla.

Arturo Cardozo caracteriza a este período de la historia de los Andes Trujillanos, por un crecimiento de los núcleos urbanos y el incremento de la riqueza agropecuaria; sin embargo, también existió una gran exclusión que se manifestaba en normativas relacionadas con el vestir, el derecho a usar bastón, el desempeño de cargos públicos, el matrimonio y la posibilidad de aprender a leer o a escribir (Cardozo, 1967, p.50). Es una etapa, que algunos estigmatizaron de oscura en las artes trujillanas y una de las causas para tal estigmatización, radica en la ausencia de una investigación concienzuda en los archivos, o la falta de información acerca de las actividades artísticas de la época que se realizaban en la ciudad.

El siglo XIX también fue un período difícil en la historia artística en los andes trujillanos debido a los sucesos relacionados con la guerra de independencia, y al final del mencionado siglo, se producirán en los andes trujillanos enfrentamientos violentos entre liberales y conservadores.

### **El arte en los andes trujillanos durante el siglo XX**

El siglo XX, representaría el final de una larga historia, que transcurrió desde el período de “cubrimiento español” caracterizado por la opresión y la influencia de una cultura europea impuesta a la fuerza, y el reconocimiento de artistas plásticos quienes habían permanecido desconocidos; se evidencia un retorno a los orígenes, con la presencia de un sincretismo cultural, que entremezcla la influencia de nuestros antecesores indígenas y la religiosidad cristiana. Otro elemento que también se evidencia en muchas de las obras, es la presencia del Libertador Simón Bolívar, como una fuente de inspiración en los artistas plásticos de los andes trujillanos.

En esta transmutación, desde un proceso de “cubrimiento” a un “renacimiento” de la plástica en los andes trujillanos, destacan el

descubrimiento de la obra de Salvador Valero, la influencia de Carlos Contra maestre en recuperar nuestra identidad regional, y la labor desempeñada por algunas instituciones como el museo Salvador Valero, en resaltar la labor desempeñada por los principales artistas de la plástica regional.

En Salvador Valero está presente una transmutación de ese proceso de “cubrimiento”, que surge como consecuencia de la imposición del modelo europeo por la conquista y la colonización, y el descubrimiento de nuestras raíces indígenas, que se encontraban como en una especie de letargo en la memoria colectiva, y que el artista plasmó magistralmente en su obra pictóricas, y que también estará presente en algunas de sus crónicas y relatos.

Una de las características de los antepasados indígenas de los Andes Trujillanos, fue su riqueza creativa, que se hizo manifiesta en su cerámica indígena, que Salvador Valero retoma en su obra plástica y en sus relatos, que nos permiten aproximarnos a la tradición cultural trujillana.

Uno es de muy antiguo. Yo soy de Escuche, de donde han dicho los que saben que existió la raza de los indios (Armas Alfonso, 1980, p.58).

La frase “uno es de muy antiguo”, se vincula con una antiquísima tradición que se remonta a los antiguos pobladores de la ciudad de Trujillo, con sus mitos, cosmovisiones de mundo y tradiciones. En la obra de Salvador Valero está presente el vínculo con los antecesores y un sincretismo cultural, que vincula a la herencia española e indígena, y como señala Miguel Acosta Saignes, es un artista que posee la pasta de los pintores, de los poetas, de los grandes narradores, quienes mantienen con sus obras, con sus imágenes, la flor de una estética sencilla y humilde (Contra maestre, 1981, pp. 201 - 202).

Su obra devela el rico imaginario cultural andino que permaneció aparentemente oculto ante el proceso de “cubrimiento” europeo, y

como consecuencia de cultores del arte como Carlos Contra maestre y la labor desarrollada por el Museo Salvador Valero, hubiese permanecida restringida a la contemplación de unos cuantos elegidos.

Carmen Araujo museógrafa y directora del Museo Salvador Valero, considera que Valero representa el pensamiento de un colectivo en un momento histórico, caracterizado por la ocurrencia de hechos internacionales que influyeron en la historia del arte, y ese interés de Salvador Valero por enterarse de lo ocurrido en otras geografías, determinaría que estuviese en permanente comunicación con otros artistas plásticos del país (Araujo, 2008, p.167).

La obra de Salvador Valero es arte como expresión de cosmovisión de mundo, que devela una antigua tradición cultural, que trasciende las etiquetas que eruditos y otros intelectuales quieren imponerle al arte, y recuerda al asombro platónico y la mayéutica socrática; es el eterno preguntarse del artista que no permanece indiferente ante lo que sucede a su alrededor, a la historia de sus antepasados, a sus vínculos con sus semejantes, las injusticias, la opresión; y es a través de su lienzo, que Salvador Valero levanta su voz de protesta, que trasciende la vehemencia impregnada de violencia e inconformidad, y convoca a una reflexión interior que surge a través de la contemplación de su obra.

Salvador Valero, es como un juglar, que utiliza como “significante” el lienzo en lugar de la palabra, es escritura visual, que devela la complejidad cultural de los Andes Trujillanos, incluso desde lo cotidiano, desde sus rituales, valores, que se han transmitido de generación en generación y que el pintor plasma en su obra transformada en imágenes vívidas, luminosas, coloridas, emotivas, que incorporan a una variedad de personajes tales como: “Las murmuradoras”, “Los turistas”, “La Mohana”, y sus propios autorretratos, caracterizados por la presencia de rasgos que alternan el escepticismo y la esperanza, lo

incierto de un futuro, que conspira en contra del hombre mismo y sus raíces ancestrales.

A través de la pintura, Salvador Valero se enfrenta a la incertidumbre, y trata de recuperar nuestras raíces como se observa en la obra: “La mudanza del encanto”, y que es resultado de transformar en imagen, una ancestral leyenda andina, que hace referencia al encanto que baja cuando se produce una creciente de agua, con sus arcones llenos de morocotas, cantando y bailando.

En esta obra se observa una serpiente y un arcoíris que termina en una cabeza de caballo, que es la expresión de un mito andino que es “arco” y “arca”, con la presencia de un sincretismo cultural manifiesto en la cabeza del caballo, que fue traído por los españoles durante la conquista. Arco y Arca crean las lagunas, hogar de la serpiente mítica que brama, y que se observa en “La mudanza del encanto” (Clarac de Briceño, 2003, p.136).

En el relato de Salvador Valero titulado “La leyenda del Arco Iris”, refiere que el arco iris se concebía como:

(...) un ser animado cuya cabeza tenía la forma de un caballo y que cuando salía era para tomar agua, en una de las más oscuras y profundas zanjas de algún río o quebrada que era su morada, por ser allí el ojo de algún encanto (Contra maestre, 1981, p.76).

En la “Paradura del niño en los andes Venezolanos” (1970), se observan todos los elementos que configuran esta tradición, arraigada en los Andes Venezolanos, caracterizada porque están presentes, los cantores con sus cuatros, el niño Jesús, las niñas con sus velas.

Clarac de Briceño establece una relación entre el mito de “Arco” y “Arca” con la paradura del niño, que es una tradición característica de los andes venezolanos. Arca se roba a los niños, para servir en el fondo de la laguna, para enseñarle el arte de la medicina y la hechicería, de una manera similar a cuando el niño Jesús es raptado; estas

tradiciones se vinculan arquetípicamente con nuestras raíces culturales andinas, y son plasmadas en los lienzos de muchos artistas plásticos de los andes trujillanos.

En Salvador Valero, está presente una profunda devoción religiosa en obras tales como “Virgen de los Andes”, “Calvario”, “La procesión del niño Jesús de Escoque”, “Cabeza de Cristo”, “La aflicción de los ángeles en el limbo”, “La subasta de la túnica”. En la obra “Un milagro de José Gregorio Hernández”, se evidencia una de nuestras más importantes devociones, que forma parte del imaginario religioso venezolano, que es la influencia sanadora del conocido médico de los pobres, y se observan dos imágenes, la representación icónica del médico milagroso y su presencia etérea, así como la imagen complacida de la joven recuperada de su enfermedad.

En la obra pictórica de Salvador Valero, no sólo está presente la religiosidad y nuestra tradición popular, sino también una crítica al dolor y la destrucción producida por los horrores de la guerra, como fue el Guernica en 1937. La inmolación de Hiroshima, es denuncia ante la destrucción que surge como consecuencia de los avances de la ciencia y la tecnología, utilizada para producir dolor y devastación. Son los seres destrozados en un cruento holocausto, vientres abiertos, personas consumidas por la radiación, cuerpos sin vida sobre las ramas de árboles sin hojas; es la destrucción que surge como consecuencia de la inhumanidad de la guerra.

La obra de Salvador Valero es una especie de puente entre los dos extremos de nuestra historia, sin desvincularla de un ámbito universal, debido a que amalgama historias relacionadas con el pasado indígena y los problemas que surgen con la modernidad, que incluyen: el uso inadecuado de los avances científicos, la tecnología, y la destrucción producida por la guerra.

Otro artista representativo de la plástica venezolana y de los andes trujillanos, muy vinculado con Salvador Valero, fue Antonio

José Fernández, conocido con el nombre del “Hombre del anillo”, artista, poeta de la imagen y de la escritura.

En uno de sus poemas titulado “Llanto y lamento”, Antonio José Fernández expresa un profundo dolor, como si fuese un agorero de la cruda realidad que le tocará vivir en un tiempo futuro, y en este poema hace referencia a llantos y lamentos que no despiertan a los muertos de su sueño, porque todo en el mundo está lleno de engaño. Es la incompreensión que surge desde un centro educativo, cuando el artista manifiesta su intención de donar una de sus obras, y el resultado fue una respuesta entre la indiferencia y burla; razón suficiente en ese momento para destruir gran parte de su creación artística, y retomar sus actividades como comerciante de frutas y verduras en el mercado de Valera.

En esta difícil circunstancia para el artista, Salvador Valero le escribe una carta, que le anima a continuar en el camino del arte, cuyo rumbo fue desviado hasta el extremo de obligarlo a destruir su obra, por el desprecio de individuos ignorantes de su trascendencia.

Otra artista trujillana vinculada a la tradición de Salvador Valero y Antonio José Fernández es Josefa Sulbarán, nacida en los Cerrillos, población cercana a la Puerta; coincide con los artistas plásticos anteriormente mencionados, en esa cosmovisión, que surge como consecuencia de la influencia que tiene la montaña, con sus relatos y magia, que conforma una especie de “yo colectivo”, que tiene influencia en todas las manifestaciones artísticas que incluyen: la pintura, la escultura, la narrativa y la poesía.

Josefa Sulbarán se aproxima a un pasado de historias, costumbres y tradiciones presentes en los pueblos andinos, que se manifiestan en sus fiestas y rituales; la artista comenzó posteriormente a interesarse por representar en su pintura a algunos de nuestros pueblos andinos tales como: Mendoza, La Puerta, Durí. Es una obra plástica transformada en una poesía de

la imagen, que permite aproximarnos a la complejidad y magia del paisaje andino.

Su obra pictórica es comunicación afectiva con el mundo andino a través del color, heredera de una antiquísima tradición, y entre sus obras destacan: “Retratos de familia”, que evoca fotografías añejas, carcomidas por el tiempo.

En tierras trujillanas, como destaca Mariano Díaz, caminan otros genios del arte popular trujillano, quienes son los creadores de un imaginario cubierto de poesía y dignidad (Díaz, 1999, p.33). Uno de estos artistas trujillanos es Navor Terán “ciudadano con derecho de palabra” como él mismo se denomina, y su obra pictórica se caracteriza por la experimentación con diferentes materiales que incluyen: colas, barnices, lacas, resinas, cemento, yeso y madera.

En sus inicios, Navor Terán realizó la pintura al óleo; sin embargo, sus obras le parecieron carentes de vida. Su perspectiva acerca de cómo debería ser la obra de arte, se origina en un simple hecho físico, y que se vincula con la percepción de la imagen en tres dimensiones; sin embargo, su dilema radicaba en cómo lograr ese efecto. Tuvo la idea de crear una pasta con cola, aserrín y papel, que le permitió trabajar en esa tercera dimensión que consideraba indispensable en su obra pictórica.

Su obra, como enfatiza el artista, es de protesta, y sus aliados son: Bolívar y José Gregorio Hernández, e implica una combinación entre lo mágico, lo histórico y lo religioso como se observa en su escultura, Bolívar con su Biblia (Díaz, 1999, p.40). La obra de arte, se transforma en Navor Terán en un reclamo ante la opresión y la injusticia como se evidencia en “La Reforma Agraria”, caracterizada porque los dueños de la tierra aparecen sobre un morrocoy que jamás podrá echar hacia adelante, porque tiene una pata torcida.

Es una obra crítica, dinámica, que rompe todos los convencionalismos, y asume el arte como protesta ante las injusticias que oprimen y someten a los venezolanos en el transcurso de su historia.

En la obra de Eloísa Torres, ceramista trujillana y heredera de la tradición timoto cuicas, estará presente una añeja devoción religiosa muy arraigada en los pueblos andinos como es el pesebre; su actividad artística se inicia cuando comienza a realizar en barro las diferentes figuras que formaban parte del pesebre, y con el tiempo su obra será apreciada por los cultores del arte en general (Pérez Carmona, 2003, pp.221-223).

En Eloísa Torres, de manera similar a otros artistas trujillanos como Salvador Valero o Rafaela Baroni, está presente una devoción y admiración por lo religioso, que se manifiesta en la presencia en su obra de: nacimientos, procesiones, vírgenes, santos, y escenas características y típicas de los pueblos andinos.

Rafaela Baroni es una tallista trujillana, nacida en la Mesa de Esnujaque el 01 de noviembre de 1935, en cuyas obras de vírgenes y santos, está plasmada su vida misma, caracterizada por una compleja amalgama entre magia, religión y arte, inspirada por situaciones tan extrañas como la declaración de su muerte en dos oportunidades, que sirvieron de inspiración en su obra. En su casa se encuentra su urna, para “el día que definitivamente deje este mundo” y es por eso que la artista realiza performances que incorpora a amigos y conocidos, caracterizados por despojar a la muerte de toda connotación oscura y tenebrosa.

Rafaela Baroni utiliza en su trabajo maderas de cedrillo, caoba, naranjo y raíces, y trabaja con pintura en aceite, y a finales de los años setenta, Rafaela Baroni comenzará a crear en su casa de Boconó, el museo del espejo, con una capilla dedicada a la Virgen, y una sala con diversas obras y objetos que incluyen a su propio ataúd donde se encuentra

su autorretrato tallado, y en actos públicos denominados “El entierro”, la artista ocupa el lugar de su réplica.

Rafaela Baroni serviría de inspiración para la obra “Baroni: un viaje”, del escritor argentino Sergio Chejfec, recorrido filosófico y personal del escritor, quien tiene la posibilidad de conocer a Baroni en el pueblo de Betijoque (Quintero; 2012, p. 202). Baroni se transformará para Sergio Chejfec en una figura emblemática, quien sería expresión de una creadora revolucionaria, representante del arte popular y religioso (Quintero; 2012: 203).

Otro artista destacado de la plástica trujillana es Adhemar González cuya obra estaría enmarcada dentro del expresionismo abstracto, y una de sus motivaciones de su obra pictórica es el Libertador Simón Bolívar; es una obra, que se aproxima a un viaje por la profundidades del inconsciente colectivo y los sueños (Pérez Carmona, 2003, p. 207).

Entre algunas de sus exposiciones individuales destacan: Primera exposición en Maracaibo en la “Galería Cuarenta Grados a la Sombra”, Primera exposición en Caracas “Galería Framauero”, “Galería Botto” – Caracas, “Galería Ifal”, Instituto Francés de América Latina – México, “Torre de la Prensa” – Maracaibo, “Galería La Otra Banda” – Mérida, mural homenaje a la trujillanidad – Valera, mural Bolivariano del aeropuerto - Valera.

Asdrúbal Colmenares nacido en Trujillo en agosto de 1936, desde joven experimentó una predilección por la pintura, y se inició en el estudio de las artes plásticas con el maestro surrealista chileno Dámaso Ogaz. A finales de los años sesenta Colmenares viaja a París, en una época caracterizada por el auge del arte cinético, y sigue estudios de crítica y arte con Frankk Popper, de quien fue asistente en el taller de creatividad en la Universidad Experimental de Vincennes (Pérez Carmona, 2003, pp.201-202).

En el año de 1976 realiza su primera exposición individual en el museo de Bellas

Artes de Caracas, en el año de 1978 presenta su trabajo en el Museo de Arte Moderno de París, y en 1980 presenta Alfabeto Polisensorial en la Galería de Arte Nacional. Entre sus múltiples exposiciones destacan las realizadas en el Museo Reattu de Aries, Francia y sus “Cartas de Amor al Japón” en la Galería K en Tokio en 1987, y desde entonces participó en varias exposiciones en Venezuela y Europa.

Asdrúbal Colmenares representó a Venezuela y a Trujillo en numerosos eventos internacionales tales como: Bienal de París (1972), Bienal Internacional de Arte de Nogent-sur-Marne, (1986), Bienal Latinoamericana de La Habana, (1983), Trienal de las Américas, Maubeuye y Esculturas Contemporáneas, Minamitta, Japón, (1992) y la estética del acero, auspiciada por la Siderúrgica del Orinoco en Bolívar, entre otras.

Son muchos nuestros artistas trujillanos y como consecuencia de la labor desempeñada por el Museo Salvador Valero cada año se tiene la oportunidad de conocer a nuevos y destacados artistas. Los andes trujillanos es una tierra de artistas plásticos, herencia de una antiquísima tradición cultural que se remonta a los antecesores timoto-cuicas y que seguirán ejerciendo su notable influencia por el transcurrir de los años.

### Referencias bibliográficas:

- Adams, Richard. (1989). *Los orígenes de la civilización maya*. México-México. Fondo de Cultura Económica.
- Aguado, Fray Pedro. (1987). *Recopilación historial de Venezuela*. Caracas-Venezuela. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Alvarado, Lisandro. (1989). *Obras completas. Tomo II*. Caracas-Venezuela. Editorial “La Casa de Bello”.
- Andara Olivar, Manuel (1974). *El camino de Santiago*. Caracas-Venezuela. Archivo General de la Nación,
- Araujo, Carmen. (2008). *Arte trujillano del siglo XX. Afirmación de Fecundidad*. Agora. Vol. 22 (Jul - Dic), pp. 153 - 168

- Arciniegas, Germán. (1990). *América, tierra firme y otros ensayos*. Caracas-Venezuela. Biblioteca Ayacucho.
- Arellano Fernando S.J. (1988). *El arte hispanoamericano*. Caracas-Venezuela. Universidad Católica Andrés Bello.
- Armas Alfonso, Alfredo. (1980). *Uno, ninguno*. Caracas-Venezuela. Monte Ávila Editores.
- Boulton, Alfredo. (1975). *La pintura colonial en Venezuela*. Caracas-Venezuela. Editorial Ernesto Armitano.
- Briceño Iragorry, Mario. (1990). *Obras completas. Ensayos e investigaciones históricas I*. Caracas-Venezuela. Ediciones del Congreso de la República.
- Cardozo, Arturo. (1967). *Proceso de la Historia de los Andes*. Caracas-Venezuela. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Clarac de Briceño, Jacqueline. (2003). *Dioses en exilio*. Mérida-Venezuela. Ediciones del Vicerrectorado Académico.
- Contramaestre, Carlos. (1981) *Salvador Valero*. Trujillo-Venezuela. Museo de Arte Salvador Valero.
- Díaz, Mariano. (1999). *Cronista del ingenio y la protesta*. Revista Bigott. vol.48 (Ene – Mar), pp. 31 -45.
- Duarte, Carlos. (1970). *Historia de la orfebrería en Venezuela*. Caracas-Venezuela. Monte Ávila Editores.
- Duarte, Carlos. (1978). *Los maestros escultores de la época colonial*. Caracas-Venezuela. Editorial Fundarte.
- Fonseca Amílcar. (1955). *Orígenes trujillanos*. Caracas-Venezuela: Tipografía Garrido.
- Hanke, Lewis. (1985). *La humanidad es una*. Segunda edición. México-México. Fondo de Cultura Económica.
- Niño, Antonio. (1997). *De lo simbólico en las prácticas funerarias de la cordillera*. Revista Bigott. vol.42 (Abr.-Jun), pp. 65 - 71.
- Pérez Carmona, Antonio. (1979). *Los cuicas y sus herederos poéticos*. Caracas-Venezuela. Talleres de Gráficas Armitano.
- Quintero, Julio. (2012). *Baroni: un viaje de Sergio Chejfec: una mirada abismal a la representación del artista*. Revista Hispánica Moderna. 65(2), pp. 199-211.
- Simón, Fray Pedro. (1992). *Noticias Historiales de Venezuela*. Caracas-Venezuela. Biblioteca Ayacucho.
- Vilda, Carmelo. (1939). *Proceso de la cultura en Venezuela*. Caracas-Venezuela. Centro Gumilla.
- Wagner, Erica. (1988). *La prehistoria y etnohistoria del área de Carache en el Occidente Venezolano*. Mérida-Venezuela. Universidad de los Andes - Ediciones del Rectorado.
- Westheim, Paul. (1987). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Madrid-España. Alianza Forma.





# MACONDO Y SUS PERSONAJES EN LOS CUENTOS *LOS FUNERALES DE LA MAMÁ GRANDE*

Vargas Villamizar, Yaquelin\*

Universidad Nacional Experimental Libertador –  
Instituto Pedagógico de Barquisimeto UPEL- IPB  
Venezuela

## Resumen

Gabriel García Márquez, llamado el Cervantes de América por su insigne obra *Cien años de Soledad*, construyó esta gran obra desde sus inicios como escritor. Cada artículo, cada cuento, cada novela previa, fue una pincelada de su gran obra. Esta es la razón de estudiar un poco los personajes de sus cuentos. En esta oportunidad, realizaremos el estudio de los ocho relatos compilados en la colección *Los funerales de la Mamá Grande*; a saber: *La siesta del Martes*, *Un día de estos*, *No hay Ladrones en este Pueblo*, *La prodigiosa tarde de Baltazar*, *La viuda de Montiel*, *Rosas Artificiales*, *Un Día después del Sábado* y *Los funerales de la Mamá Grande*. Los referidos textos serán resumidos y se establecerá un acercamiento a los personajes que conducen a la construcción de Macondo. De *La prodigiosa tarde de Baltazar* y en *La viuda de Montiel* se destaca José Montiel, quien no sólo aparece en el cuento siguiente sino que es un personaje que se menciona en la *Mala Hora* y posee rasgos característicos de los hombres avaros de cualquier pueblo de América y del Caribe de inicio del Siglo XX. Este personaje se ve desarrollado con mayor amplitud en *Cien Años de Soledad*. La Mamá Grande aparece al final del cuento *La viuda de Montiel*, cuando le ofrece algunas indicaciones a la viuda. Finalmente veremos cómo estos cuentos nos conducen a Macondo y nos permiten extraer de la obra de García Márquez elementos importantes para la comprensión e interpretación del Caribe colombiano.

**Palabras claves:** cuentos, realismo mágico, personajes, Macondo, Caribe

## Abstract

Gabriel Garcia Marquez called the American Cervantes by his great novel “A Hundred Years of Solitude”; started building this from his beginnings as a writer. Each essay, each short story and every previous novel was a brush make to his main work. That the reason to study the characters and locations of these tales. In this opportunity we will study the eight tales from the collection “Big Mama’s funeral” the referred tales are: Tuesday Siesta, One of These Days, There are no Thieves in this Town, The prodigious Balthazar Afternoon, Montiel’s Widow, Artificial Roses, One Day after Saturday and Big Mama’s Funeral. In every one of these short stories we will do a summary in which describe the characters specially who are relevant in the building of Macondo. From the prodigious Balthazar afternoon and Montiel’s widow we describe José Montiel who appears in many of the previous works of Garcia Márquez and represents ambition and greed; presents in many towns of Latin-America and the Caribbean since century XIX. This character was widely describe and developed in “One hundred years of solitude”. Big Mama appears in the last part of the tale Montiel’s widow giving her some indications; she is the protagonist of last tale. Finally we can see how these three short stories guide us to Macondo and help us to take from Garcia Márquez writings the main elements of Colombian Caribe.

**Keywords:** Short stories, magical realism, characters, Macondo and the Caribbean.

\*Religiosa y educadora. Ha prestado sus servicios en Venezuela desde el año 1998 en Cumaná y Barquisimeto; estudió Licenciatura en Castellano y Literatura en la Universidad de Oriente (UDO), Maestría en Literatura Latinoamericana en el Instituto Pedagógico de Barquisimeto y actualmente realiza estudios doctorales en Cultura Latinoamericana y Caribeña en la misma institución. E-mail: [delstimoyaquai@hotmail.com](mailto:delstimoyaquai@hotmail.com)

**inalizado:** Barquisimeto, Agosto-2017 / **Revisado:** Septiembre-2017 / **Aceptado:** Septiembre-2017

El escritor colombiano Gabriel García Márquez logró tejer de manera extraordinaria un hilo conductor en toda su obra. Algunos de sus cuentos revelan signos de la construcción de “Cien años de soledad”; muchos personajes y lugares se reprodujeron en sus narraciones e, incluso, llegaron a immortalizarse. Hoy día, Gabriel García Márquez es considerado uno de los grandes escritores de Latinoamérica, de acuerdo a los comentarios de Alboukrek y Herrera (2003):

Gabriel García Márquez un gran personaje para la historia de las letras hispanoamericanas, su narrativa inscrita en la tendencia del realismo mágico, se consolida como una de las máximas expresiones de la denominada nueva novela latinoamericana cuya tierra ha sido fertilizada por este escritor. Para la historia de la literatura universal del siglo XX ha alcanzado la inmortalidad (p. 131).

Las muestras de la literatura universal han dado cuenta de los rasgos particulares que pueden definir ciertos personajes. Sin embargo, los personajes que ha recreado García Márquez toman vida desde sus relatos breves y alcanzan plenitud en su obra más célebre. Macondo también es referido en muchas de sus obras; por ello, es un pueblo que se ha immortalizado en la literatura. Al respecto, Vargas Llosa declara en *García Márquez, la historia de un deicidio* (1971) que: “El saqueo de la realidad real puede documentarse aún mejor en lo que respecta a los personajes: los modelos son ocasionales o arquetipos permanentes que inspiren verdaderas estipes” (p. 108).

La creación del pueblo ficticio, llamado Macondo, es una notable e incuestionable influencia de William Faulkner en la narrativa de Gabriel García Márquez. Existen otros referentes en este sentido, y se destaca en América del Sur Juan Carlos Onetti que con su “Santa María” había comprendido la necesidad de la creación de una localidad que le permitiera dar rienda suelta al desarrollo de tramas, sin las limitaciones que supondría un lugar existente con una historia establecida.

Macondo le permitió al Gabo narrar una serie de hechos acaecidos en el caribe colombiano, con la libertad de una realidad ficticia, en donde lugares y personajes tengan licencia para transgredir, de algún modo, las dimensiones espacio-temporales. La narración parece ceñida, en todo momento, a la realidad y a hechos históricos, pero se intercalan de manera sutil elementos imaginarios, exageraciones y rupturas del orden espacio-temporal.

Para iniciar el acercamiento a los personajes que nos conducen a Macondo, es necesario comentar brevemente los cuentos de *Los Funerales de la Mamá Grande*; a saber: “La siesta del martes”, “Un día de éstos”, “En este pueblo no hay ladrones”, “La prodigiosa tarde de Baltazar”, “La viuda de Montiel”, “Un día después del sábado”, “Rosas artificiales” y “Los Funerales de la Mamá grande”, (1962).

*Los funerales de la Mamá Grande* es una colección de ocho cuentos que culminan con el que da nombre a la colección. Al principio fueron esbozos descriptivos de personajes y localidades de Macondo o el pueblo para lo que sería una gran novela que se llamaría *La Mala Hora*. En cierta forma, sucedió algo similar con *La hojarasca*; ambas no llenaron las expectativas del autor aunque fueron publicadas y gozaron de cierta aceptación pese a sus debilidades. La revisión y reescritura de gran parte del material acumulado dio origen a esta fabulosa colección de cuentos que serán sometidos a análisis y nos permitirán formarnos una idea de cómo se construyeron los personajes, las locaciones y los hechos que darán vida a *Cien años de Soledad*. Los personajes presentes en los ocho cuentos los encontramos también en “La Mala Hora”, *La Hojarasca*” y en “El Coronel no tiene quien le escriba”.

Este análisis se hará desde los personajes y el pueblo, con base a inferencias acerca de las particularidades de lo caribeño colombiano. Macondo puede ubicarse, geográficamente, en el área del caribe colombiano, posiblemente

similar al Aracataca nativo del autor, pero como una amalgama de todos los pueblos bananeros del Caribe. En cuanto a la cronología, observamos que los hechos transcurren mayormente desde la última guerra civil en 1875 y en 1962 fecha donde fueron escritos los cuentos de la Mamá Grande. Los personajes representan arquetipos de las tres clases sociales diferenciadas: Los pobres o marginales, la clase media o profesionales y autoridades y los ricos o clase dominante. Esta obra, más que otras, muestra a un Gabriel García Márquez con una escritura muy ideologizada y comprometida con los cambios que los pueblos latinoamericanos clamaban en los cincuenta y sesenta. Las referencias de los cuentos se centran en el autoritarismo de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, pero al leerlos detenidamente puede percibirse algún reflejo de la actualidad del escritor.

La característica principal de esta colección es la poca precisión en la descripción de los personajes. Esto se debe, quizás, a que en un principio eran esbozos para una obra mayor y en su momento no importaba definir rigurosamente estos aspectos. Lo que sí se destaca es que los personajes y locaciones se refieren a clases sociales diferenciadas. Unos se desarrollan en ambientes desolados y empobrecidos; otros de clase media y otros en lugares más prósperos. Muchos personajes son sólo referenciales y ni siquiera aparece su nombre, lo que conduce a múltiples interpretaciones de acuerdo al lector. El pueblo, como lo llama el autor, parece un reflejo del Macondo de otros relatos y novelas, pero no se menciona. Las ambigüedades cronológicas y las descripciones del mismo personaje o locación son características del realismo mágico, donde Macondo es un pueblo bananero y a la vez no lo es.

El hecho de ser periodista le permitía estar atento a la realidad que lo circundaba y escribir de manera cifrada. El oprobioso régimen de Laureano Gómez (1950-1953), que es sustituido por un golpe de estado del

general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1958) y luego un pacto contra natura de liberales y conservadores realizado en Benidorm y Sitges, propició la ascensión de partidos cada cuatro años al gobierno, con el aval de Washington y Europa, muchas veces a espaldas del pueblo. Estos sucesos influenciaron profundamente la escritura de García Márquez y esto se advierte en su obra.

Las referencias del autor son de la última guerra civil y los años subsiguientes, aunque subyace su compromiso como intelectual y periodista. En algunos cuentos, los personajes parecen poco delineados y aparecen hasta sin nombre, mientras que en otros además de los detalles físicos describe rasgos psicológicos que enriquecen el relato. Esta actitud puede responder a que al principio fueron esbozos para la construcción de una obra mayor o a un intento de invisibilizar algunos de ellos por su carácter oprobioso. Otro dato importante es la indecisión de algunos personajes y el final inesperado de los cuentos.

A continuación, emprenderemos un breve recorrido por los relatos de esta colección, con la finalidad de aproximarnos a los rasgos esenciales de Macondo.

### **“La Siesta del Martes”**

Este relato es el más antiguo de la colección y data del año 1948. La narración comienza con una mujer viuda y su hija de doce años que viajan en un tren con destino a un pueblo. Al llegar al pueblo, pasado el mediodía bajo un calor sofocante, encuentran el lugar desolado, mientras todos toman la siesta. La estación de tren está desierta y sólo se ve gente en el billar y el hotel. El pueblo descansa hasta las cuatro de la tarde. La acera de enfrente está sombreada por almendros. La señora, acompañada por la niña, camina hasta llegar a la casa cural, donde sale una mujer a quien le explica que es la madre de Carlos Centeno Ayala, un hombre que habían matado en el pueblo una semana antes. Le pide hablar con el cura pero él está haciendo la siesta. Ella explica que debe regresar en el tren de las tres

treinta. La mujer accede a despertar al cura, quien después constata que la señora quería las llaves del cementerio para ver a su hijo. Le recuerda que a su hijo lo había matado la señora Rebeca porque creía que él la iba a robar en su casa. El cura siente un rumor en la calle y se percata de que el pueblo se ha dado cuenta de la presencia de la madre de Carlos. Finalmente, entrega las llaves a la mujer. Ahí concluye el relato.

Puede observarse que sólo dos personajes son nombrados: Carlos Centeno, el joven que fue asesinado, y Rebeca, su asesina. El resto de los personajes sólo son referenciales, por ejemplo su madre, su hermanita, el sacerdote, la hermana del cura y, por último, el pueblo que desea conocer cuál es la madre del supuesto criminal. En un momento, se muestra confusa la narración porque según se dice Rebeca logra matar, con un revólver viejo que tenía años sin usarse, de un disparo en la cara a Carlos Centeno. Al parecer, ella disparó hacia la cerradura de la puerta. Se ignora si el joven tenía intenciones de robar y solo fisgoneaba. Sin embargo, todos en el pueblo asumían que el hombre era un ladrón.

Una de las características más significativas del relato es, precisamente, la descripción que el escritor hace del pueblo; la calle que está frente a la estación, sombreada por un árbol de almendros. García Márquez ilustra un pueblo caribeño, con altas temperaturas, inhóspito durante el mediodía. En este sentido, el pueblo se convierte en un personaje; por ejemplo, cuando esperamos que tome alguna acción respecto a la presencia de la madre del ladrón. Con base a esta consideración, Luis Harss en *Los nuestros* señala que:

[...]Cuando la viuda, con las llaves en la mano, está por encaminarse al cementerio, el pueblo se lanza a las calles para recibirla con odio en la mirada. Y aquí termina el cuento. Se nos sugiere una imagen de algo que no ha sucedido todavía. Es en este detalle donde vive el cuento (1981, p. 397).

Esta escueta descripción que hace García Márquez del pueblo, viene aderezada con una serie de supuestos. El pueblo también va formando su idea de que un hombre fuera de la comunidad había llegado a cometer un delito y al enterarse de que la madre de este hombre estaba en la iglesia se oyen rumores sobre ella. Entonces, el pueblo pasa a ser en su murmullo uno de los personajes importantes, aunque un personaje no evidente del cuento.

### “Un día de estos”

En este cuento es conveniente advertir que los personajes principales son de clase media; el dentista que, sin titulación, ejerce una profesión onerosa y el alcalde, quien administra la riqueza de la comunidad. Cuando el alcalde llegó con su mejilla inflamada por un intenso dolor de muela, encuentra al hijo del dentista, quien lo anuncia con su padre. El niño informó la llegada del paciente a su padre, quien manda a decirle al alcalde que no está. El gobernante, molesto, sentencia al dentista que si no es atendido le disparará. El padre informa al niño que le diga el alcalde que si quiere entre y le dispere. Ante el profundo dolor del alcalde, el dentista se apiada, decide atenderle y, de acuerdo a la naturaleza de la lesión, extraerle la pieza. El hombre derrama algunas lágrimas de dolor, mientras el dentista relata: “*Aquí nos paga veinte muertos, teniente*” (García Márquez 1980, p. 22). El alcalde le dice al dentista que le envíe la cuenta, quien de forma irónica pregunta: “*-¿a usted o al municipio? El alcalde no lo miró. Cerró la puerta y dijo a través de la red metálica. – Es la misma vaina*” (García Márquez 1980, p. 23).

El cuento no tiene muchos personajes, sólo el dentista don Aurelio Escobar, el hijo del dentista y el alcalde. Se nota que el dentista y el alcalde pertenecen a grupos políticos diferentes. Quizá el alcalde acude al dentista por el desespero que le ocasionaba el dolor; de lo contrario, seguramente no iría frente al opositor. También se observa la rivalidad en la actitud del dentista cuando el alcalde le ofrece un tiro porque no lo quiere atender; él

abre la gaveta donde tiene el revolver como quien acepta el duelo y quiere acabar con él; es sorprendente cómo el dentista encuentra una mejor forma de vengarse y es sacándole la muela sin anestesia. Al parecer, la violencia era un lugar común en ese contexto porque el hijo del dentista ve con naturalidad que el alcalde ofrezca darle un tiro a su padre y el otro manifiesta no tener miedo. Vladimir Propp lo describe de este modo:

Lo que hoy día se narra, en otra época se hacía, se representaba, y lo que no se hacía era imaginado. De estos dos ciclos el primero (el de los ritos) se extingue antes que el otro. El rito ya no se celebra, pero las representaciones de la muerte continúan vivas, se desarrolla se modifican sin tener ya ninguna conexión con el rito mismo. La desaparición del rito con la desaparición de la caza como única o fundamental recurso de subsistencia. (1980, p. 525).

Vemos en este cuento de manera muy clara cómo el alcalde y el profesional sostienen una relación polarizada por el elemento político; esto se percibe cuando el dentista le atribuye veinte muertos, presuntamente, del bando al que el dentista apoyaba. También se evidencia al final cuando el alcalde confunde sus bienes personales con los de la alcaldía. Otro aspecto que merece la pena distinguir es la naturalización de la violencia. En estos episodios podemos ver el efecto de la gran violencia generada por las guerras civiles del siglo XIX, que normalizaron la muerte y diversas formas de agresión. Adicionalmente, se infiere que el relato se desarrolla en una zona caribeña, posiblemente el mismo Macondo, aunque es un episodio muy corto donde no se aprecian muchos rasgos del pueblo; sólo hay una vaga idea por cierta insinuación que hace el dentista del clima y de lo inhóspito que ya era Macondo o el pueblo en ese momento.

### **“En este pueblo no hay ladrones”**

En las primeras horas de la madrugada, Ana espera sentada en su cama a Dámaso que apenas regresa de sus andanzas nocturnas.

Ana, embarazada de seis meses, era 17 años mayor que Dámaso; lavaba ropa y con eso vivía. Por su parte, Dámaso era un vago, se la pasaba imaginando aventuras y formas de hacer dinero sin trabajar. Esa noche, Dámaso se había metido por la puerta trasera del billar a ver qué podía robar. Después de dar una mirada pormenorizada de todo lo que había en el lugar, se da cuenta de que no hay dinero y que sólo hay 3 bolas de billar sin las cuales la mesa no serviría de nada. Al regresar, tenía las 3 bolas de billar envueltas en un paño. Cuando sale al patio a orinar, Ana las desenvuelve y se asombra, le pregunta a Dámaso qué era eso y él le comienza a contar la historia de cómo tuvo las bolas de billar.

En cierta forma, Dámaso ve el robo como una aventura en su afán por no trabajar y vivir una vida fácil; empieza a imaginarse cuánto pueden cobrar por el rescate de las bolas de billar. Al día siguiente se da cuenta del daño que ha hecho, porque la mayor distracción del pueblo era ir a jugar al billar, además de ir a jugar y oír los juegos de béisbol narrados por la radio. El pueblo tiene también un salón de baile y un cine, donde la policía emprende una persecución contra un forastero, un negro a quien capturan, golpean y responsabilizan del robo de las bolas de billar.

Ana se entera de todo lo que se comenta en el pueblo. Cuando va a la sala de baile y se encuentra con su amiga Teresa, ella le cuenta que está segura de que el negro no ha sido el ladrón porque otra amiga, Gloria, le había asegurado que había estado con ella toda esa noche. Este comentario llega a la policía, que envían a detener a Gloria y logran sacarle \$20 para liberarla sin tomar en cuenta que a lo mejor el forastero podía ser inocente.

El remordimiento y el poco provecho que puede sacarle a las bolas de billar, le alientan a regresarlas. Sin embargo, ignora cómo lo hará. Ana le sugiere que ella puede llevarlas y que, difícilmente, podrán responsabilizarla pues está embarazada. En definitiva, Dámaso resuelve ingresar al

billar. Don Roque lo sorprende con una viga en la mano y le alecciona diciéndole que le mandará preso, no por ratero sino por bruto, pues a nadie puede ocurrírsele robar algo y regresarlo después.

Quizás este cuento sea el que describe con mayor profundidad los personajes y ambientes, según advertimos con las muestras del relato. También, el escritor perfila rasgos psicológicos de Ana, de Don Roque y, especialmente, de Dámaso, quien está provisto de un carácter aventurero, en ocasiones criminal, con poca conciencia y poca piedad. Es muy importante resaltar que los personajes secundarios tienen cierta profundización psicológica. Ana, por ejemplo, quizás por ser mayor que Dámaso, tolera sus fechorías; por otro lado, Teresa –la amiga prostituta de Dámaso– soporta ciertos comportamientos de este pillo, tal vez porque es un joven apuesto y simpático. Un dato curioso es que este hombre sin escrúpulos es capaz de golpear a cualquiera de ellas o golpear sin ningún sentido a cualquier persona que se interponga en su camino.

#### “La prodigiosa tarde de Baltazar”

“*La jaula estaba terminada, Baltazar la colgó en el alero*”, (1980, p. 157). De este modo inicia este relato. A Baltazar le han encargado construir una jaula y tiene casi dos semanas únicamente preocupado en terminarla. Cuando la termina, las personas de la comunidad se acercan a verla, se sorprenden y piensan que es la jaula más hermosa del mundo. Su esposa, Úrsula, hace énfasis que debe afeitarse, que de esa manera no puede salir a la calle pero él, que acaba de terminar de comer, le responde que después de almuerzo no es bueno afeitarse, ella le dice que repose un poco para que luego se afeite que ya le ha planchado su camisa y su pantalón. La jaula, supuestamente, la había hecho por encargo de José Montiel, el hijo de don Chepe Montiel.

La preocupación de Úrsula se debe porque durante las dos semanas que Baltazar invirtió en elaborar la jaula no se había

dedicado a su verdadero oficio, la carpintería. Se calmó un poco al ver que la jaula era un verdadero portento y que podían obtener una buena ganancia por ella; le pregunta a Baltazar cuánto aspiraba pedir por la jaula, quien contesta \$30 a ver si don Chepe le daba \$20. Ella le dijo que era mejor pedir \$50 o quizás \$60, pues Don Chepe tiene mucho dinero. La noticia sobre la jaula elaborada por Baltazar llega a oídos del médico del pueblo, Don Octavio Giraldo, cuya esposa –que estaba enferma– tiene canarios y de pronto la jaula sería un buen regalo. El médico se anima a ver la jaula y, sorprendido, le dice que aquello es una aventura de la imaginación, que Baltazar debió ser un extraordinario arquitecto, que debía llevarse la jaula para los canarios de su esposa. Baltazar interrumpe la emoción del médico y le hace saber que la jaula está vendida a don Chepe Montiel y por eso no puede venderla.

Le explica brevemente cómo construyó la jaula, el uso de los mejores materiales disponibles y que la había soldado tanto por dentro como por fuera de manera que fuese muy resistente, una jaula muy especial. El médico se va desilusionado por no poder llevarle la jaula a su esposa y Baltazar sale arreglado, afeitado y vestido con la ropa limpia y planchada a visitar a Don Chepe. Al llegar a la casa, lo recibe la esposa de Don Chepe, quien mandó llamar a su esposo que estaba tomando un baño. Éste después de untarse una loción alcanforada sale en paño y pregunta qué es eso que trae Baltazar en la mano. Él le dice: es la jaula de su hijo José, quien entra en ese momento y se queda maravillado con la jaula. Don Chepe le dice Baltazar que cómo negocia con un niño; que debió decirle primero a él, pues él no había autorizado la construcción de esa jaula. Ante esto, el niño forma una pataleta de mentira que enternece a Baltazar, quien finalmente le regala la jaula pese a la advertencia de don Chepe de que se la llevara.

Baltazar se retira del lugar ante los gritos de Don Chepe. A las afueras de la casa, es

aclamado por una multitud que piensa que ha logrado vender la jaula a Don Chepe, un hombre muy difícil para venderle o sacarle aunque sea \$1. Algunos le preguntaron en cuánto había vendido la jaula y él respondió que la había vendido en \$60. Baltazar, que nunca había bebido, es animado por la gente del pueblo a celebrar y se dirige con ellos a la cantina. Mientras bebía, su imaginación le hacía pensar en hacer 1000 jaulas a \$ 60, que serían \$ 60.000 o mejor 1.000.000 de jaulas, que serían \$ 60.000.000. Estas jaulas se las vendería a los ricos. Se carcajeaban de pensar en lo jodidos que estaban los ricos que no podían coger rabia. Después de haber bebido bastante cerveza y estado con mujeres, empeña su reloj y se queda totalmente solo con la cara pintada de colores. Cuando sale a la calle, siente cómo mientras se queda dormido en el suelo lo despojan de sus zapatos. Ahí tiene el sueño más agradable del mundo: su sueño de gloria.

En este relato, se observa la actitud del pobre, con decoroso candor, al llegar a la casa de los ricos. Se advierte también cierto orgullo en Baltazar, quien prefiere dejarle como obsequio la jaula al niño para no sentirse absolutamente perdido o fracasado. Su prodigiosa tarde consiste en una ilusión, un ejercicio de imaginación, en el que piensa que podría vender 1000 jaulas a \$60 o quizás un millón de jaulas. De este modo, la imaginación abierta por los efectos del alcohol supera la realidad e, incluso, en muchos casos se disocia de ella.

Los personajes de este cuento son Baltazar y su esposa Úrsula, una mujer práctica que está pendiente de cuánto se puede obtener por el trabajo que hace Baltazar; Don Chepe, una persona usurera, sin escrúpulos, con ansias de aumentar sus riquezas; su esposa, una mujer sumisa y creedora de la buena fe y voluntad de su marido y su hijo José, un niño manipulador que sabe sacar provecho de las situaciones. Por último, la muchedumbre que se asombra de la jaula y que además invita a Baltazar a celebrar el gran

éxito de su venta. Aunque es un personaje indeterminado, el pueblo tiene un gran peso en la narración, ya que es el que le da el carácter de grandeza a la obra de Baltazar, primero con la elaboración de la jaula y después con la negociación que lo llevó a obtener los supuestos \$60 del bolsillo de don Chepe. Este pueblo es de la clase baja y se vanagloria de que los ricos están tan jodidos –como dijo Baltazar- que no pueden ni siquiera coger una rabia y que prácticamente es mejor estar en la condición que están ellos que en la de los ricos, que sufren de todos los males que se puede imaginar el ser humano.

### “La viuda de Montiel”

Este relato se enlaza con el anterior, pues los personajes –Montiel, su hijo, sus hijas y su esposa- son el reflejo posterior a la época de la narración de *La prodigiosa tarde de Baltazar*. Como lo había sentenciado Baltazar en su borrachera, Don Chepe murió al coger una rabia. El pueblo todavía no creía que Don Chepe hubiese muerto de esa manera. Todos esperaban que le acribillasen por la espalda y que pagara de manera violenta todas las fechorías que había cometido. Su esposa nunca lo llegó a conocer totalmente, pensaba que era un hombre bueno, que había de morir como un santo y que para su velatorio y sepultura asistirían muchas personas. Caso contrario, pues sólo algunos de sus copartidarios y las congregaciones religiosas fueron los que se acercaron a su entierro. En complicidad con el alcalde, había obtenido la riqueza más grande de la región por actividades de extorsión, asesinato a los pobres y amedrentamiento de los ricos para que dejasen sus propiedades, las cuales él compraba a precio de gallina flaca.

Su esposa pensaba que cuando él compraba las propiedades era para ayudar a la gente que pudiera salir del pueblo y no fuesen asesinadas por las fuerzas del alcalde. En realidad no era así. Amasó tanto dinero que logró mandar a sus dos hijas a París y a su hijo José le encontró un puesto diplomático en Alemania. Los hijos no se atrevieron a

venir cuando su padre falleció, sólo mandaron larguísimos telegramas para hacer constar que estaban conscientes de su muerte.

La viuda queda a cargo de la gran casa y de unas propiedades gigantescas, las cuales difícilmente podía sostener sin el apoyo de un hombre perverso como Don Chepe. Todo el pueblo se pone en su contra para tratar de cobrar las fechorías que su marido había cometido los últimos seis años. Su fiel sirviente Carmichael es el único que queda trabajando con ella pero ve cómo la gran propiedad va mermando, ya nadie compraba el queso, la miel y los demás productos de los Montiel como cuando vivía Don Chepe, quien obligaba su compra y monopolizaba el comercio de todo el pueblo.

La viuda de Montiel piensa que fue un error de Dios descansar el séptimo día y no corregir tantos errores que había dejado y que parte de esto era culpa de él al haber creado gente tan malagradecida como la que la rodeaba. Al final acepta que todo se venga abajo y se siente feliz de que sus hijas estén en París y su hijo en Alemania y no estén sufriendo la barbarie del pueblo que no tiene ningún agradecimiento por los grandes sacrificios que hizo su marido para ellos.

En este cuento vemos una serie de cuestiones muy interesantes, sobre todo la complicidad entre el alcalde y un personaje oscuro para el aprovechamiento propio, de un partido y de particulares. Observamos también cómo a la sombra de las fechorías de Don Chepe Montiel, su esposa ignora de dónde procede la gran fortuna que se va construyendo. Por otra parte, los hijos al ir creciendo, ya no ven como propio el lugar donde nacieron, lo perciben incivilizado y oprobioso. La viuda justifica ese desarraigo por la forma de vida salvaje de la gente común del pueblo. En esta obra se evidencia la lucha de clases, la pugna por el poder y la riqueza de grupos políticos y personas sin escrúpulos y, por otra parte, la nobleza de un pueblo que sólo se alegra por la desgracia de las personas que han llegado a niveles elevados de una

manera deshonrosa. Al final, cuando la viuda de Montiel siente la muerte cerca, le aparece la Mamá Grande y le responde que cuando sienta caer el brazo es el momento de morir. Justamente su brazo había caído mientras rezaba el rosario.

### “Un día después del sábado”

La historia se desarrolla en el mes de julio, cuando la inquieta señora Rebeca, que según la narración era una viuda amargada y vivía en una inmensa casa de dos corredores y nueve alcobas, descubrió sus alambreras rotas. Su primer hallazgo se produjo en su habitación y pensó que era conveniente comentárselo a su fiel empleada Argénida. Al principio, se va a quejar al alcalde y piensa que son los jóvenes que lanzan piedras hacia sus ventanas quienes rompen las alambreras. El alcalde, quien también arreglaba sus alambreras, le comenta que estaban cayendo pájaros muertos del cielo que las rompían.

El sacerdote Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar, un hombre mayor de 94 años que cree en supersticiones y en la aparición del diablo, le dicen que esto puede ser un presagio y que para Dios los animales tienen el mismo cariño que el hombre. El padre Antonio Isabel se había acostumbrado desde que había llegado al pueblo a ir a la estación del tren y ver cómo pasaban los vagones interminables del cargamento de bananos y frutas por frente del pueblo. De esos momentos de bonanza el pueblo había quedado casi abandonado y ahora sólo pasaba un viejo tren con cuatro vagones que a veces ni siquiera se detenía en el pueblo.

La trama principal del cuento gira en torno a un joven que viene al pueblo a solucionar un problema sobre la pensión de su madre. Es un día sábado, cuando el padre Antonio Isabel lo ve bajar del tren y siente que eso puede ser un presagio. Él había dicho que había visto tres veces al diablo; por eso, ya había perdido la credibilidad del pueblo y casi nadie iba a su sermón en la iglesia.



El joven, con su aspecto pobre, su sombrero gastado y su ropa arrugada se dirige al hotel, pide una habitación y come la única comida que dan ahí.

La hija de la dueña, que está embarazada, le cuenta los pormenores de la caída de los pájaros. La dueña la desmiente y le dice que son jóvenes que dejan esos pájaros para asustar a su hija. El sacerdote, que preparaba su sermón para el día siguiente que será domingo, cambia su idea de las apariciones del diablo y de los signos de los pájaros muertos. Piensa que este muchacho que llegó al pueblo es el judío errante; de esta manera, prepara un sermón grandilocuente para expresar esta idea. Por primera vez en muchos años la iglesia se ve colmada de personas atentas a lo que está hablando y curiosos que se sumaron. El sacerdote manda al monaguillo que recoja la limosna, quien finalmente la entrega al joven foráneo por orden del cura.

Sobre los personajes y locaciones de este cuento, podemos evidenciar primero que el tema fundamental de la narración se encuentra en la parte central de la historia; la alcaldía, la casa de Rebeca, la iglesia y el hotel son las locaciones que se delinear y se describen con mayor amplitud. De los personajes, primero se detalla la actitud de Rebeca, vieja obstinada y solitaria en su gran mansión. Vemos también la presencia de su fiel empleada Argénida. Posteriormente, se hace mención al alcalde. El padre Antonio Isabel es quien lleva el peso de la narración y es el personaje que tiene mejor descritas sus características. Era uno de los hombres que tenía muchísimo tiempo en el pueblo y que progresivamente fue entrando en un estado de cierta locura o enajenación que permitió que perdiera credibilidad ante el pueblo. El hecho de afirmar que había visto tres veces al diablo o cosas semejantes hacía que la gente no diera mucho crédito a las ideas del padre.

Por otra parte, Rebeca -que era la viuda de José Arcadio Buendía, hermano del Coronel Aureliano Buendía- no había querido ir sino una sola vez al año a confesarse y

cuando el padre la instaba a que le contara los pormenores de la muerte de su marido siempre se negaba y ponía evasivas. El joven foráneo que arriba al pueblo es sólo un personaje referencial. Igualmente su madre, a quien va a hacerle unas gestiones sobre su pensión. Vemos también que la dueña del hotel, su hija y el monaguillo sólo son personajes circunstanciales que adornan la narración.

Aunque la mayor parte de la narración se desarrolla el día sábado, el título de la narración se debe a que el éxtasis del padre Antonio Isabel se produce en el sermón de la mañana del día domingo. Es como si el sacerdote, que fue desconocido durante años por la comunidad, hubiese recuperado la credibilidad y la afluencia de sus fieles a oír su palabra. Los finales de los cuentos de García Márquez son impredecibles. Con su inconfundible ingenio, logra despistar al lector haciendo que el provecho de esa gran jornada del domingo vaya a las manos de un desconocido, del judío errante o el forastero que había llegado al pueblo el día anterior.

### “Rosas artificiales”

En este cuento, la protagonista Mina se levanta muy temprano con la idea de ir a la misa de primer viernes de mes donde la gente comulgaba. El padre Ángel había prohibido comulgar a las mujeres que no llevasen manga larga o llevasen escote. Mina buscó en el baúl las mangas artificiales que tenía para poder engañar al padre y después de la misa o antes de ella poder salir con un enamorado. La abuela ciega las había lavado la tarde anterior y habían amanecido húmedas ese día viernes. Mina las coloca en las piedras del fogón a ver si las puede secar; se las coloca media secas para salir supuestamente a la misa. En el camino, seguramente la esperaba su enamorado y aunque en el cuento no se narra la escena; ella regresa rápidamente en 15 minutos a la casa suponiéndose que el enamorado le dijo que partiría del pueblo. Tanta fue la ira de la joven, que responsabilizó a su abuela ciega, quien le manifestó que no podía comulgar estando enojada.

Al rato llega Trinidad y le pregunta qué le sucede, quien le comenta que no pudo ir a la misa porque no tenía mangas. Ella le dice que se las hubiese prestado y comienzan a trabajar en 150 docenas de rosas que tenían encargadas para la Pascua. La abuela parecía darse cuenta de todo a través de los sonidos y los gestos que le rodeaban. Mina pasó la mano por frente de la cara de la anciana a ver si era realmente ciega. Cuando la madre de Mina trata de interceder, la vieja sólo dice que quizás sea porque ya se está volviendo loca; que no hay que hacerle caso pero que no han pensado en mandarla al manicomio porque todavía no ha empezado a tirar piedras.

En este breve cuento se estiman particularidades de la narrativa mágica de García Márquez. Los personajes son Mina, su madre, su abuela ciega y Trinidad. Acompañan dos personajes referenciales que es el supuesto enamorado de Mina y el padre Ángel, quien ha prohibido comulgar con escotes o sin mangas. El realismo mágico está presente en la clarividencia de la abuela que es capaz de intuir cada paso de Mina, sus acciones y palabras. Prácticamente hay dos locaciones: la casa que está compuesta de la sala, la cocina y el cuarto donde duerme Mina con la abuela y la iglesia que solamente se nombra; referencialmente no tenemos ninguna descripción ni se produce la llegada física a la iglesia.

### “Los funerales de la Mamá Grande”

El relato comienza de la siguiente manera: “*Esta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo*” (1983, p. 199). En este inicio nos damos cuenta de que el narrador pretende contar la vida y posteriormente los funerales de este personaje, cuyos acontecimientos son narrados y transmitidos por diferentes generaciones. Propp, explica cómo se van construyendo los mitos en los pueblos:

La coincidencia de la estructura de los mitos y de los cuentos con la sucesión de acontecimientos que se desarrollaban

durante la iniciación hace pensar que los ancianos contaban a los jóvenes lo que sucedía, pero se lo contaban refiriéndolo al antepasado fundador de la stirpe y de las costumbres, el cual nacido de modo religioso, de su estancia en el reino de los osos, lobos, etc. Había traído el fuego, las danzas mágicas y demás costumbres que se transmitieron a los jóvenes. (1980, p. 527).

De una manera exagerada se narra que la Mamá Grande vivió 92 años y murió en olor de santidad y que a su funeral vino el sumo pontífice. Realiza numerosas enumeraciones de las poblaciones que rodean Macondo y sus principales actividades. Precisa que hasta el presidente y sus ministros asistieron al funeral de tan prestigioso y magno personaje, además de las potencias sobrenaturales que en esta ocasión funeraria resultó ser la más espléndida que registren los anales históricos.

Cuenta también que Macondo quedó intransitable por los desperdicios dejados por la muchedumbre después de tan espectacular sepelio: botellas vacías, colillas de cigarrillos, huesos roídos, latas, trapos y excrementos. El narrador dice que es hora de recostar un taburete contra la puerta de la calle y empezar a contar desde un principio los pormenores de esta conmoción nacional antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores. Narra el fallecimiento de la Mamá Grande después de 14 semanas de interminables noches con cataplasmas, sinapismos y ventosas demolida por una delirante agonía. Después del preámbulo, va narrando particularidades de la vida de la Mamá Grande desde que asume su poder, cuando tenía escasamente 20 años, hasta el momento culminante de su muerte. Se narra también la grandeza de sus dominios y la importancia que tenía sobre toda la población de Macondo.

Mamá Grande es descrita de forma exagerada, con unos senos desmesurados que podían amamantar a toda su genealogía, unas nalgas monumentales, una voz dominante y sincera. Tuvo algunos pretendientes hasta los 50 años, pero en su lecho de muerte

permanecía virgen y sin hijos. La que podría haber sido su heredera, Magdalena su sobrina, se había rapado la cabeza y había tomado los votos religiosos. Nicanor, su principal colaborador y por medio del cual ejercía su poderío, le ayudó a hacer su testamento que constaba de 24 folios escritos con letra muy clara en los que reposaba la relación de todos los bienes de los infinitos dominios de la Mamá Grande.

En este relato, Macondo no es un pueblo bananero sino una gran extensión de por lo menos 100000 que estaría repartida en 6 distritos en donde toda la propiedad recae en manos de la Mamá Grande. Ella nunca cultivó, ni crió, ni produjo nada en esas tierras. Sólo las arrendaba y estaba pendiente de que todo el mundo pagara su arrendamiento. Este era el único acto de su fabuloso dominio. Se sentaba en el interior de la casa y recibía directamente el pago de sus arrendatarios, los regalos y prebendas que traían, todos los habitantes de Macondo. De esta manera, la casa se llenaba de cochinos, animales y frutas. Además de las riquezas que iba atesorando con los arrendamientos, fortalecía su poderío con todo tipo de trampas, ya sean electorales o de intimidación, mientras el gobierno del país le reconocía como sostenedora de la paz en esa región.

Una vez muere la Mamá Grande, los honores póstumos fueron de la categoría de heroína muerta por la patria en el campo de batalla. A sus funerales asisten personas de la nobleza europea, el sumo pontífice y el presidente de la república. Los doctores de la ley intentaron buscar la manera para que él y sus ministros estuviesen presentes en tan magno acto. La narración se llena de imágenes fantásticas en donde el sumo pontífice atraviesa en su góndola negra los intrincados caños y ciénagas -las fronteras entre el Imperio Romano y los Hatos de la Mamá Grande- para llegar a sus dominios.

Después de una celebración que no tiene parangón en los anales de la historia, la muchedumbre se va retirando; pero algunos de

ellos con una visión clarividente comprenden que estaban asistiendo a la muerte de un régimen y al nacimiento de una nueva época. El relato finaliza contando que los incrédulos del mundo se quedarán sin conocer la noticia de la Mamá Grande, ya que el día siguiente, el miércoles, vendrán los barrenderos y barrerán la basura de los funerales y con ello se llevarán la leyenda de la última de esa estirpe, que se perderá por los siglos de los siglos. Finalmente, se hace una alegoría de que todo ese gran dominio quedaría barrido de la noche a la mañana y olvidado de los anales de la historia. Este relato consta de numerosos personajes, entre ellos: la Mamá Grande, el Papa, el presidente de la república, los ministros, el padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar, el Duque de Malborough, Nicanor su administrador y fiel seguidor. Además de muchísimos personajes referenciales, más bien en enumeración que en desarrollo.

Los otros personajes son reinas de belleza: la reina de la auyama, de la fruta. Las poblaciones son referenciadas a través de algunas actividades que hacen o realizan alguno de sus pobladores: Los contrabandistas de la Guajira, las lavanderas de San Jorge, los pescadores de perla del Cabo de la Vela, los tarayeros de La Ciénaga, los camaroneros de Tasajera. Con estas enumeraciones se nos hace un recorrido por los pueblos que circundan Macondo, además de los múltiples oficios que cada localidad desarrolla. El Macondo que se relata es de esplendor y desarrollo. Una de las cosas más interesantes de este relato es que aunque se narra desde la realidad ficticia, el narrador es un sujeto de esta realidad que imprime signos de subjetividad a toda la historia que cuenta. En cierta medida vemos cómo se duda de la capacidad que tienen los historiadores para hacer una reseña fidedigna de los hechos importantes que suceden en algún pueblo o localidad. Cuando la voz que narra llama a los que leen la historia “incrédulos del mundo” nos prepara para un relato en cierta medida fantástico cargado de exageraciones. Pero en cierta medida es como

se mantienen los hechos en el imaginario de la población o de los testigos de los acontecimientos de esa localidad.

Al final de la historia vemos cómo esta especie de narración oral a la larga se pierde y es barrida por el tiempo y se pierde por los siglos de los siglos, al no poder seguir pasando de boca en boca o cambiar las situaciones que la hacían posible. El fin del reinado de la Mamá Grande prepara a Macondo para una época de cambios y revoluciones que no eran posibles en el sistema feudal que ella y sus ancestros había establecido, en el que el ayer, el hoy y el mañana siempre eran predecibles.

En estos relatos, la localidad es Macondo y los personajes que aparecen certifican que se trata de una misma población en tres momentos diferentes. El primero, el del esplendor y el orden bajo el dominio de la Mamá Grande y sus ancestros; el segundo, el de la pugna por el dominio político y económico del pueblo y el tercero se refiere a la decadencia debido a la corrupción y emigración de los productores. En el cuento *La prodigiosa tarde de Baltazar*, Don Chepe Montiel es un hombre en pleno ascenso social y su hijo José tiene 12 años. Éste personaje es aliado del alcalde para someter a la población opositora, y se apodera de forma impropia de sus bienes. La segunda narración nos presenta la muerte de Don Chepe Montiel y su hijo en un puesto diplomático en Alemania. Se puede notar que la viuda de Montiel invoca la memoria de “La Mamá Grande” al final del relato preguntándole qué se sentía justo antes de morir. Esto nos hace pensar que este episodio es posterior a la época de la matriarca de Macondo. La descomposición del férreo orden establecido por los ancestros de la Mamá Grande culmina con ella. Comienza una nueva era en la que particulares aliados a gobernantes militares comenzarían a apoderarse de todo el patrimonio que de manera indiscutible ostentaba la fabulosa matrona.

Los ocho cuentos se muestran como bosquejos para una obra posterior que sería

*La Mala Hora* y que de cierta forma quedó truncada. La construcción de la idea del pueblo donde se desarrollarían los hechos, parece diferir de un cuento a otro. Esto puede ser debido a que los cuentos fueron redactados durante 15 años, en los que el autor fue encontrando elementos que le darían vitalidad al Macondo de *Cien Años de Soledad*. En el cuento *la siesta del martes*, se hace una breve descripción: *El pueblo flotaba en calor. La mujer y la niña descendieron del tren, atravesaron la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba, y cruzaron la calle hasta la acera de sombra.* (García Márquez 1980. p. 123). Lo que podemos inferir es que es una población caribeña, de clima sofocante, con una estación de ferrocarril y un puerto cercano. Estos rasgos se aderezan con detalles como la calle sombreada frente a la estación, el sopor que llevaba a la población a una siesta vespertina, la religiosidad de la población y el sitio de recreación nocturna (El billar) en el que los hombres del pueblo se divertían oyendo juegos de béisbol y jugando

Los cuentos analizados nos permiten tener una idea de cómo la realidad se altera unas veces por exageración, otras por asunción de fuerzas sobrenaturales y otras por estados particulares de los personajes. Se exagera cuando el padre Antonio Isabel recuerda que el tren antes cargaba 140 vagones de bananos y frutas. El mismo padre confiesa haber visto tres veces al diablo. Por otro lado, se habla de la clarividencia de la abuela ciega que parece ver todo. Así, se observa cómo el realismo mágico, apegado a lo cotidiano, crea efectos de fantasía creíble.

Notamos cómo las clases más desfavorecidas están abstraídas de la realidad política de sus regiones de origen. Esta clase muestra numerosos matices; tenemos desde el humilde carpintero y fabricante de jaulas Baltazar, que privilegia su obra (la jaula) por encima del beneficio económico que le pueda brindar. Por otro lado, tenemos a Dámaso también pobre pero de una clase marginal

que sueña con obtener beneficios pero no de su trabajo. También nos encontramos con una serie de personajes sumidos en vicios y malas costumbres que no les permiten el ascenso social. La clase media, como el dentista y el alcalde, hablan frecuentemente de sus parcialidades y le achacan al otro los males del pueblo. El médico del pueblo no muestra vocación ni entrega en su oficio. Los religiosos solo hacer comparsa a la clase dominante o parecen enajenados por visiones y creencias que producen una falta de credibilidad en los fieles. La clase dominante muestra una apatía total a la problemática del pueblo, presumiendo que su sostenimiento depende de un distanciamiento y opresión de las otras clases. Saben de dónde proviene su bienestar pero no muestran conciencia de los problemas del pueblo. El autor en esta época de su producción literaria estaba altamente ideologizado, muestra un marcado interés social, lo que lleva a esta producción a ser en cierta medida panfletaria, que aspira inducir una forma particular de ver la realidad política y social de Latinoamérica.

Los personajes, aunque no se delinee en forma compleja, muestran los rasgos básicos de arquetipos que luego veremos en *Cien Años de Soledad*. La realidad objetiva se ve matizada con una realidad ficticia o mágica en la cual influyen de manera determinante: La ebriedad, el mundo onírico, el fanatismo, la locura y la fantasía, en la que se genera una realidad sobredimensionada, sublimada o exagerada. Los personajes -de acuerdo a su nivel cultural, su clase social y su estado emocional- propician realidades subjetivas que, sin dejar de ser reales, causan extrañeza al lector. Para finalizar, se podría decir que los personajes y localidades de estos ocho relatos, juntamente con *La Mala Hora* y *La Hojarasca* permitieron al autor producir cinco años más tarde una de las mayores novelas de la literatura universal: *Cien Años de Soledad*.

#### Referencias bibliográficas:

Alboukrek, A. y Herrera, E. (2003). *Diccionario de escritores hispanoamericanos*.

- México: programas educativos S.A. de C.V.
- Harss, L. (1981). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García, M. (1980). *Los funerales de Mamá Grande*. Barcelona, España: Editorial Bruquera.
- García, M. (1983). *Todos los cuentos*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Propp, V. (1980). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Vargas, M. (1971). *García Márquez historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.



# LA INTERACCIÓN SIMBÓLICA ENTRE HÉROE Y BOBO EN LA LITERATURA VENEZOLANA

Hernández Carmona, Luis Javier\*  
Universidad de Los Andes  
Venezuela

## Resumen

Pretende este artículo establecer posibilidades de interpretación a través de la interacción simbólica entre héroe y bobo en algunos textos de la literatura venezolana, a manera de perspectiva metodológica para inferir sobre la identidad actancial constituida a partir de una serie de elementos; entre los cuales, destacan fundamentalmente: la corporalidad, los planos enunciativos, las relaciones intra e intersubjetivas y la diversificación ficcional, a modo de elementos constituyentes de dinámicas estéticas que permiten incorporar la paridad oposicional como centro generador de hibridaciones referenciales. Todo ello para significar la riqueza alegórico-conceptual contenida en los principios de la interacción simbólica que permite destacar la transposición de roles en medio de la cohabitación de espacios narrativos, en los cuales, lo divergente es convergente en cuanto a las relaciones de significación para el establecimiento de lógicas de sentido desde la literatura y la magia de la creación inherente a ella y como voluntad creadora de quienes, en torno a la lectura, decantan las rutas y tránsitos de los personajes.

**Palabras clave:** Interacción, identidad, actancial, corporalidad, enunciación.

## Abstract

This article aims to establish possibilities of interpretation through the symbolic interaction between hero and Bobo in some texts of Venezuelan literature, as a methodological perspective to infer on the identity actancial constituted From a series of elements; among which, they emphasize fundamentally: the corporality, the enunciative plans, the intra-and intersubjective relations and the fictional diversification, as constituting elements of aesthetic dynamics that allow to incorporate the parity oppositional As a referential hybridization center. All this to signify the allegorical-conceptual richness contained in the principles of the symbolic interaction that allows to emphasize the transposition of roles in the midst of the cohabitation of narrative spaces, in which the divergent is convergent in terms of The relationships of meaning and establishment of sense logics from the literature and the magic of the creation inherent to it and the creative will of those around the reading decant the routes and transits of the characters.

**Keywords:** Interaction, Identity, Actancial, Corporality, enunciation.

\*Licenciado en Educación, Magister el Literatura Latinoamericana. Doctor en Ciencias Humanas. Investigador y profesor de la Universidad de Los Andes-Trujillo. Editor-Jefe del Fondo Editorial "Mario Briceño-Iragorry". Coordinador General del Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias E-mail: luish@ula.ve

**Finalizado:** Trujillo, Enero-2018 / **Revisado:** Febrero-2018 / **Aceptado:** Junio-2018

El héroe es el don ambiguo que nos concede la literatura antes de tomar conciencia de sí misma.

**Maurice Blanchot.** *El diálogo inconcluso.*

### **Lo anormal como isotopía de la normatización.**

A partir de la relación entre los pares oposicionales, normal/anormal, intentamos evidenciar la normatización textual-referencial presente en algunos textos de la literatura venezolana en función de la interrelación entre héroe y bobo. En este sentido la anormalidad funcionará como semiosis textual generadora de sentido y significación desde la transgresión de lo normal, y atentando contra la norma jurídico-biológica (Foucault, 2000), para destacar su vinculación como recurso estético que propone la diversificación de sentidos en las posibilidades de creación-interpretación de acontecimientos reales o específicamente ficcionales.

Surgiendo de esta manera una forma particular de establecer relaciones de significación entre lo aceptado/excluido y la transposición de las relaciones actanciales (Greimas, 1970)<sup>1</sup> dentro de la generación de nuevos roles representados por la sustitución/suplantación en cuanto a las acciones soportadas en la anormalidad como principio estético. Bajo esta singular operatividad se crea la *anormalidad estética* para subvertir los órdenes histórico-reales, mediante la inversión de la causalidad tradicional, en la cual el héroe como centro de la significación obedece a cánones particulares de la perfección y normalidad a manera de recursos tipificantes del personaje y su ubicación en los escenarios narrativos.

<sup>1</sup> No es intención en este trabajo aplicar el modelo actancial de Greimas, sino abordar su circulación dentro de las relaciones de significación, siempre teniendo presente que el modelo aludido establece la relación sujeto/objeto en función del deseo; esto es, el deseo como posicionalidad enunciativa que permite la transposición de los planos actanciales, y obviamente, la transgresión estética bajo la especificidad: normal/anormal.

Asimismo esta *anormalidad estética* posibilita la inserción de referencialidades atípicas para crear situaciones narrativas constituyentes de nuevas identidades en las cuales se subvierte la figuración del héroe y los esquemas tradicionales de estructuración de estas figuras arquetípicas que lindan entre las fronteras de lo humano y lo divino. Estando este arquetipo sustentado en el referente del valor y el sacrificio por los demás y la humanidad, o por un amor en particular, la honra amenazada o perdida; elementos que provén los motivos para el movimiento del héroe y la circulación de la acción como pruebas a superar para alcanzar el objeto del deseo en la consumación del paradigma heroico.

Desde donde es posible percibir la transmigración del protagonista en héroe bajo una serie de reglas o normas establecidas tanto en la realidad textual, como en la convencionalidad literaria. Y aquí es fundamental esta concepción, porque en momentos partimos de personajes protagónicos que no se ajustan a la moldura heroica tradicional, sin embargo se transforman en héroes en función de la acción de la historia, consolidándose a manera de categoría funcional dentro de ella; así la referencia se instala a partir de estos dos niveles de caracterización dentro de la relación y constitución actancial.

Al respecto podemos argumentar que dentro de esa relación y constitución actancial se generan relaciones de significación tendientes a consolidar la figura del héroe definida por la cualidad consolidada al final de la historia mediante la superación de las pruebas establecidas; cualidad que evoca lo universal con base a la prefiguración tradicional del héroe ligada a la forma cultural, quien otorga particularidades específicas; posibilitando en los textos literarios la combinatoria de los rasgos semejantes del heroísmo con la adopción de figuraciones culturales puntuales. Ello conllevará a la construcción de rasgos definitorios del



héroe y las consabidas circunstancialidades enunciativas en las cuales se produce la convalidación heroica, en todo caso: “El héroe sólo es acción, la acción lo hace heroico, pero ese hacer heroico no es nada sin el ser” (Blanchot, 1993, p. 570).

En este sentido la categoría de héroe es la construcción simbólica que va prefigurándose paralelamente al desarrollo de la historia, hasta llegar a su consolidación; esto es, de un personaje inacabado a un sujeto-héroe narrativo consolidado y reconocido en función a una serie de condiciones que destacan sus proezas y condiciones muy por encima de las circunstancias a enfrentar. Emparentado este sujeto-héroe narrativo con los criterios de Paul Ricoeur dentro de la concebida hermenéutica de la acción humana:

Dice el quién de la acción. La identidad del quien no es, pues ella misma más que una identidad narrativa. Sin el recurso de la narración, el problema de la identidad personal está, en efecto, condenado a una antinomia sin solución: o bien se piensa un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o bien se sostiene que este sujeto no es sino una ilusión sustancialista (Ricoeur, 1996, p.335).

Así la identidad narrativa es un proceso de construcción textual que incorpora variables de reconocimiento de los roles entre: autor, narrador, personajes, lector, y en muchos casos, el contexto, mediante procesos de desdoblamiento intersubjetivo-simbólico como la articulación de la experiencia íntima en el tiempo físico a través del lenguaje en la incorporación de un tercer tiempo: el humano. Desdoblamiento en el cual reside la incorporación de los vínculos argumentativos que soportan el pacto lector o ficcional; aún más, en nuestro caso específico, este desdoblamiento provee la construcción narrativa de la identidad actancial articulada mediante el intercambio de experiencias convenientes a manera de relaciones de significación.

En este sentido el lenguaje y su instrumentación narrativa crean la identidad actancial a partir de determinadas referencias y caracterizaciones, tal es el caso de la anormalidad a manera de funcionalidad protagónica dentro de los espacios narrativos en sus diversas repercusiones tanto en los planteos estéticos como en los niveles argumentativos; teniendo en la literatura picaresca uno de los más certeros mecanismos deconstructores de realidades mediante la fundación de otras formas de estructuración narrativa y construcción de argumentos ficcionalizados a partir de personajes aparentemente no-éticos que crean su propia dimensión narrativa dentro de un proceso integrador de la historia imaginada con los espacios sociales, mediante la reflexión del lector.

De tal manera, el uso de la anormalidad desde el perfil literario se convierte en paradoja discursiva para estructurar historias textuales que divergen de la tradición sobre la constitución del héroe y crean lógicas de sentido a partir de la figura del bobo como elemento subversor y garante de nuevos espacios de acción ética. Así mismo podemos observar esa diversificación de la anormalidad, en cuanto a los planos protagónicos, en la vejez, locura, cuerpos deformes o actuaciones fuera del marco del poder establecido, para mencionar a manera de ilustración la narrativa de José Rafael Pocaterra que adquiere una significación contundente a partir de la instauración de formas referenciales en torno a la figura del granuja y su poder destructor de los paradigmas éticos, sociales y religiosos establecidos.

Al respecto es menester aclarar que en el abordaje de la *anormalidad estética* en este trabajo, se parte de la noción de cuerpo normado y establecido como paradigma de la belleza, el bien, y todas aquellas cualidades que representan los ideales sociales en cuanto a la figura del héroe; que en contraposición, es desafiada por la aparición de un cuerpo sensible reafirmante de la autonomía del

yo-personaje a manera oportuna para reconocerse fuera de las ataduras de los contextos y en función de un principio subjetivo trascendente que abre posibilidades de reinterpretación de los acontecimientos narrados.

Así en la literatura universal surge Don Quijote de la Mancha como amalgama de anormalidades en cuanto a los perfiles del héroe caballeresco para crear una contrapartida actancial a lo pretendido desde las novelas de caballería, aun cuando se mantienen los ideales sustentadores de ésta, el personaje genera toda una simbólica que crea desde lo discontinuo lógicas de sentido y formas de significación para subvertir lo normado, bajo la proposición de nuevas maneras de interpretación a través de los ideales y la trascendencia.

En la literatura venezolana, a través de dos obras de Adriano González León encontramos la visión de la vejez como desarticulante de los tiempos narrativos; en *País Portátil*, la figura de papá Salvador subvierte el presente urbano e infiere en la representación actancial de Andrés Barazarte—el nieto— para establecer fronteras enunciativas entre pasado y presente. Mientras que la novela *Viejo*, muestra esa desarticulación de la voz narrativa a través una escritura borroneada; coincidiendo ambas novelas en la figura de la vejez como constructo estético y fundación de mundos posibles que se mueven entre el aislamiento urbano y la suprarrealidad telúrica en cuanto sinónimo de libertad y creación, o más bien, dos memorias disputadas entre centros y periferias.

Y en referencia a esa corporalidad establecida a partir de los antagonismos entre normal/anormal, es importante tener muy presente el comportamiento de los ideales de lo bello y lo sublime establecidos por Immanuel Kant para el surgimiento de la *virtud auténtica*, la cual, “se sustenta en principios. Aquéllas son bellas y encantadoras<sup>2</sup>, ésta

2 Refiere a las denominadas *virtudes adoptivas*, que surgen cuando “la sublimidad o la belleza sobrepasan

únicamente, es sublime y venerable.” (Kant, 1990, p. 48); representando esta virtud auténtica una corporalidad simbólica que va más allá de lo físico-orgánico, en la cual, lo determinado como feo construye paradigmas alternos de representación:

En el siglo XIX, “la literatura se distingue cada vez más del discurso de las ideas y se encierra en una intransitividad radical; se desprende de todos los valores que podían hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero), y hace nacer en su espacio propio todo lo que puede asegurar la negación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de ‘géneros’ como formas ajustadas a un orden de representaciones; y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que sólo tiene por ley afirmar, contra todo otro discurso, su existencia escarpada” (Foucault, 1996, p. 313).

Ante estas posturas teóricas es fundamental recordar la figuración del cuerpo en consonancia con la discursividad estética y las posibilidades enunciativas desde diferentes perspectivas; entre ellas, la del cuerpo prostituido y la representación virtuosa de los más profundos ideales, tal y como sucede en el cuento *La mano junto al muro* de Guillermo Meneses, en el cual, la reflexión proviene del aparente cuerpo profano, quien es el detentador de los principios éticos y la subjetividad trascendente que permite el autoreconocimiento del personaje femenino frente a la dilución de sus pares masculinos en medio de un espacio narrativo mediado por la trasposición de los planos enunciativos y el juego de ocultamiento- revelación.

Así el cuerpo prostituido se diversifica en el enigma y contraposición de referentes para hacerse *virgen flamenca* en especie de conversión y nacimiento a una nueva vida a través de la muerte violenta, mientras tamborilea palabras con sus dedos sobre

el promedio conocido” (Kant, 1990, p. 42), y nunca llegan a la contemplación de la virtud verdadera; produciendo una degeneración del sentimiento de lo bello. En todo caso, es la belleza que eclipsa y no deja ver la sustancia y esencia más allá de lo aparente.

el muro donde quedará inerte su mano en los intentos por escribir un mensaje cifrado que semeja una despedida en medio del afianzamiento de la temporalidad narrativa y la identidad actancial indefinida a través de paridades oposicionales.

Ahora bien, estos cuerpos ‘fuera de lo común’ simbolizan una anomalía que va más allá de lo explícitamente estructural, permitiendo extender la notación de ésta a otros rasgos bajo el encarnamiento de la sensibilidad, a pesar de no cumplir con los cánones establecidos para la tipificación de lo normal; la subjetividad se transfiere en articulante simbólico para encarnar una metáfora de la corporalidad sensible que reviste una nueva fisonomía.

En tal sentido la visión del denominado bobo dentro de la literatura venezolana, está considerada en principio desde lo etimológico del término, para lo cual se recurre al Diccionario de la Real Academia Española en su vigésima edición, desde donde se extraen algunas denominaciones acordes con la orientación teórica-metodológica de este trabajo. Por lo que fuera de una minusvalía física se rescatan las acepciones de: “extremadamente y neciamente candoroso” [...] “Bien cumplido, no escaso” [...] “En el teatro español primitivo, personaje cuya simpleza provoca efectos cómicos” [...] “Personaje proverbial, símbolo de tontería y mentecatez” (2001, p. 221)

De allí el interés por destacar la variable de la ingenuidad y su derivación en un estado de ‘inconsciencia’ como forma purificante de la imagen del personaje atribuido desde las figuraciones del bobo, con base en la creación de un mosaico de cualidades donde los personajes que responden a las particularidades aludidas en el párrafo precedente, encarnan la ingenuidad infantil, la candidez de la bestia, los preceptos éticos y la instrumentación de realidades narrativas en función de pruebas o desafíos que consolidan su figuración heroica al alcanzar el objeto del deseo de quienes detentan el poder y las facultades ideales dentro de los discursos de la dominación.

En esa antagonización, el héroe y el bobo se complementan dentro del estamento ficcional, que en momentos, se hace perfil ético para aleccionar sobre la imaginaria popular; o convertirse en subjetivema subversivo que trastoca las estructuras realistas-racionalistas de los textos literarios. Pero en ambos casos, la interacción simbólica posibilita la creación de mundos posibles a partir de la contraposición de isotopías que incorporan al texto narrativo valores argumentativos desde la exclusión, donde lo anormal, se convierte en contrafigura para crear una dimensión espacial-temporal, en la cual se enuncia a partir de la diferencia, con el objetivo de crear la significación a través de la transposición simbólica, y lo figurado, se convierte en cartabón para situar lo comprendido a través de microfísicas del poder que hacen frágiles las fronteras entre centro y periferia, permitiendo la interacción entre los sujetos enunciantes.

### La dicotomía héroe/bobo

En tal caso, lo anormal, desde la semiótica, produce una distensión isotópica que va a representar la armonía textual a través de la contraposición de los planos narrativos del yo de la enunciación. Ello lo podemos ver en la caracterización de los bobos en la obra de Meneses, o Juan Primito en *Doña Bárbara*, voces de la inconsciencia que actúan a razón y manera de voces de la conciencia de la trasgresión dentro de una cotidianidad que lo trivializa y lo hace propio, para mantener el correlato textual a través de un objeto del deseo que es compartido, y muchas veces, arrebatado por el anormal.

En el caso de la novela *El mestizo José Vargas*, el personaje José Ramón proviene de un acto sexual violento, hecho que lo excluye del abolengo, al ser más producto del deseo que de la formalidad amorosa, fruto de una posesión forzada como concreción del poder. Al mismo tiempo, tiene profunda relación con el monstruo que toma lo que quiere en prueba de la fuerza conferida por el abolengo, esto es, “hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastoca, inquieta el

derecho, ya sea el derecho civil, el canónico o el religioso” (Foucault, 2000, p. 69). Y en la novela, ese trastocamiento se hace marca identitaria que acompañará al personaje en todo el decurso narrativo, excluyéndolo de las esferas del poder; en todo caso, condenarlo a una cotidianidad ajena a lo heroico.

Bajo estas constituciones actanciales, el personaje es negado a la heroicidad por su origen, en el cual, ser mestizo es sinónimo de antihéroe, execrado del poder y la nobleza; figurando el mestizaje como disolución de la figuración y permanencia actancial dentro de los cánones sociales que propenden al poder materializado en los fervores idílicos de la historia en las caracterizaciones pormenorizadas de la belleza consentida no solo desde lo físico, sino también con base al abolengo; tal y como se puede percibir en el siguiente pasaje de la novela *El mestizo José Vargas*:

El tropel de indios costeños –pescadores, marineros- seguía las órdenes de los Vargas, del general don Pablo, el mayor, de don Diego, el más joven. Amaban y admiraban y temían a los Vargas; era una mezcla de vasallaje y cariño, de pasión y servidumbre que se sentía fácilmente en la voz de Primitivo cuando contaba la historia (Meneses, 1981, p. 6).

La historia al ser contada desde la perspectiva actancial ingresa a los predios de la cotidianidad para ser asumida por voces periféricas que conjuntan el vasallaje con la admiración y cariño, de esta forma, lo acontecido ingresa a un proceso de subjetivación y apropiación sensible por parte de la voz narrativa, que particularmente podemos referir como *voces de la cotidianidad* que anecdotizan el acontecimiento para hacerlo recurrente en los predios de la oralidad, la conversación y tertulia donde los actantes se encuentran consigo mismos.

Estas voces de la cotidianidad dentro de la literatura se congregan a manera de frontera otra donde converge un sujeto migrante que intenta sus particulares y características relaciones de significación desde su campo

experiencial y en la recurrencia de lo afectivo contenido en las posibilidades de la ensoñación y admiración por las figuras que refulgen en la memoria siempre victoriosa de esa voz narrativa:

No era en aquellos momentos un hombre. Era la idea inflexible de la justicia dentro de la blancura de la carne, en la expresión fría y apasionada del rostro, bajo el ala negra del sombrero. La gente sentía el valor de las palabras de don Diego. La vida de sus hombres temblaba ante aquella fría y dura afirmación terrible como una espada viva (Meneses, 1981, p. 7),

De por sí, las voces de la cotidianidad crean espacios enunciativos contingentes de la historia, en los cuales, las figuraciones de heroicidad se manifiestan desde la potenciación del personaje y sus espacios de lo íntimo; a partir de la manifestación ensoñada de un ser con profundas cualidades para alcanzar su objeto del deseo. Para ello, van creando circunstancialidades enunciativas como tránsito hacia la identidad actancial y la figuración de mundos posibles, discursos alternativos o propuestas estéticas subversoras de los órdenes establecidos; hecho latente en la actual tendencia de la novela histórica y la patemización de los personajes con las consecuentes derivaciones en seres absorbidos por una inminente cotidianidad.

Siguiendo con la novela *El mestizo José Vargas* de Guillermo Meneses, en esas marcas de la anti-heroicidad, el cuerpo de la madre de José Vargas se convierte en cartabón para leer los signos de la decadencia de una estirpe; primero al ser violada por Aquiles Vargas, quien insistentemente sigue apropiándose del cuerpo femenino en una relación de no-placer por parte de ella, sino de hastío y obstinación. Hasta que Cruz Guaregua, a partir de su propio cuerpo, conjura la amenaza, al acostarse con Cheché, el bobo del pueblo:

A Crucita la de Vargas –¡qué risa caray!- a Crucita Guaregua, la habían encontrado en la playa echada como una perra con el bobo Cheché. Las risas metálicas u oscuras, chocaban en la brisa con el

sonido del odio, de maldad, de traición (Meneses, 198, p. 23).

El espacio de lo privado se hace público, la intimidad se transforma en espacio de lo grotesco que transforma a Cruz Guaregua en especie de monstruo que usa al bobo para liberarse del noble. Mientras, el bobo, es el cuerpo inconsciente que degrada la escena a los más bajos instintos sexuales, ya que sólo está consciente del placer alcanzado, es por ello que, cuando rememora el episodio, solo recuerda el instrumento que le deparó placer;

Y Cheché mismo, el protagonista de la sucia historia, se revolcaba lanzando sus graznidos animales y dejando escapar goterones de saliva. -¡Ayayay!.... Cuchita... Cuchita Guaregua... ¡Ayayay! ... La Cuchita, la Cucheta, la Cuchona. Calientica... Sabrosota... La Cuchona, ¡ayayay! (Meneses, 181, p. 23).

La acción está asociada a lo abyecto contenido en la expresión corporal de la monstruosidad, que por abstracción sensible, sólo asocia el instrumento del placer, y al mismo tiempo, desplaza a Aquiles Vargas de los espacios de la posesión y poder, quien es avergonzado y degradado dentro de la pirámide actancial. Al mismo tiempo que las exclamaciones victoriosas del bobo constituyen la degradación del nombre de Aquiles Vargas; mientras su mujer, también sufre una trasmigración simbólica al convertirse en “cuchita”, “cuchona”; deja de ser Cruz, símbolo de lo sagrado, para convertirse en objeto de burla y escarnio público, ingresar a los espacios de lo profano y la abyección.

Pero a su vez, esa trasmigración simbólica opera como una liberación de Cruz Guaregua de la esclavitud sexual de Vargas; el pecado la libera, pero paralelamente, estigmatiza al cuerpo que ostentaba el poder y la dominación, lo relega a partir de la burla traspuesta por el discurso del bobo que se convierte en una cruz para Aquiles Vargas, quien debe cargarla sobre sus hombros, operando la inversión de héroe a bufón. Una cruz que se agiganta a partir de las

descripciones sobre las facciones del bobo que contribuyen a que la circunstancia se haga por demás grotesca hasta el paroxismo;

Grandes goterones de baba viciosa caían de los labios del bobo Cheché gotas lascivas de viscosa baba pesada. Y los que se negaban a creer en los chismes de la vieja Luisa o en los cuentos de Eugenio el pescador, al ver aquella risa gritona y babeante del bobo temblequeante y achivado, pensaban que la cosa era verdad (Meneses, 1981, p. 23).

Mientras se hiperbolizan los rasgos de la monstruosidad se hace más grande y sentido el castigo sobre el abolengo de Aquiles Vargas, quien es demolido desde la virilidad, marcado a partir de la burla y la risa del monstruo, esto es, la magnificación del hecho a través de lo grotesco e imponderable magnifica el hecho sucedido como discurso desacralizador de un cuerpo social representado por la tradición y el abolengo. Aún más, en el cuerpo femenino, el bobo vence a Aquiles Vargas, descendiente de un destartalado abolengo que comienza a extinguirse en las revueltas caudillescas donde muere don Diego Vargas: “El más joven de los hermanos Vargas, que se lanzó en la guerra con la violencia de desesperado” (Meneses, 1981, p. 6).

Al respecto hay que destacar que el testigo de la muerte valerosa del ascendiente honroso de los Vargas es Luis, un ser de la anormalidad:

Pequeño borracho sangriento, con mucho de enano misterioso, parecía herido, agonizante, asesinado bajo sus manchas de sangre y de ron, solicitando y rodeado por imágenes de ángeles buenos, unidos a él por el amor. Gentes que ya estaban bajo tierra de sus tumbas, tras las losas del cementerio de Santocristo, se juntaban a los santos y a muchas personas vivas en el cariño hacia Luis. La Virgen, la tía Emilia, don Dieguito Vargas, la india Cruz, eran buenos y querían a Luis (Meneses, 1981, p. 6).

Luis es uno de los actantes que vincula –mestiza- elementos y circunstancias tanto terrenales como místicas al servir de puente

entre vivos, muertos y santos en medio de los discursos de la cotidianidad marcados por el recuerdo de don Diego, quien al ser recordado pierde las prerrogativas otorgadas por la heroicidad y el protocolarmente *don* utilizado para destacar el respeto, la distinción social y caracterización noble frente a los demás. Sino que en voz de Luis se transfigura en niño; angelito trasladado a un presente en el cual la querencia del actante lo hace dimensionarse en el plano de la cercanía y la familiaridad; para que don Diego, se transforme en Dieguito, mostrando la otra consolidación actancial bajo el diminutivo como forma de entrañar y añorar:

Luis vio muerto a don Dieguito Vargas. Don Dieguito era bueno. Don Dieguito quería a Luis. Luis lo vio muerto a don Dieguito Vargas. ¡Lindo con sus piecitos blancos! ¡Lindo con sus piecitos fríos...! Luis quiere a don Dieguito, Don Dieguito es bueno. Don Dieguito quiere a Luis. (Meneses, 1981, p. 6).

La reciprocidad con base en los valores de lo bueno y el sentimiento compartido entre los actantes aparentemente diferenciados a través de la oposición normal/anormal, concilia los planos antagónicos para crear un plano de convergencia simbólica en torno a las identidades actanciales en medio de sus coincidencias divergentes y el florecimiento de un sujeto del deseo que es el sujeto mismo convenido entre el héroe y su antítesis; o el anormal y su complemento.

Evidentemente dentro de estas caracterizaciones de la historia narrada a través de las circunstancialidades enunciativas donde se ubican las diferentes voces relatoras de los acontecimientos, se forjan las identidades actanciales y se transponen los roles en función de la dinamicidad actancial; diversificando las potencialidades simbólicas de lo narrado a partir de la cotidianización del acontecimiento y su asunción desde otros planos que distienden la tradición estético-narrativa.

Así la expiración del abolengo a través de los tiempos históricos se hace vinculante reiterativo entre pasado y presente; en esta oportunidad, el abolengo destruido en los rasgos monstruosos del bobo Cheché, quien ocupa los mismos espacios del placer, disfruta con consentimiento el objeto deseado-usurpado de Aquiles<sup>3</sup> Vargas, al marcar el cuerpo de Cruz Guaregua como su territorio. Acción que se transforma en isotopía de un poder alternativo, emergente y sustitutivo a través de incorporación del bobo al eje accional de la novela y el consiguiente desplazamiento del heredero de la nobleza épica. Lo que también involucra un cuestionamiento al acontecimiento histórico desde el cuerpo y sus patemias.

En función de los extremos representados por el noble y el bobo, la historia narrada propende hacia los pares oposicionales que sustentan la trama e insistentemente redundan en la destrucción de un abolengo y el surgimiento de un mestizaje textual o hibridación particular como pluralidad discursiva. Por consiguiente, el desmoronamiento de la memoria histórica a partir de los cuerpos como indicio de profanidad: “-¡Hasta con Cheché se zumba Cruz Guaregua!... ¿Qué dirá Aquiles Vargas cuando sepa que es Cheché quien le quita la mujer?” (Meneses, 181, p. 23). La voz robusta de la historia conmemorativa se ve cuestionada por las voces de la cotidianidad quienes fundan nuevas impresiones narrativas para construir lo histórico desde la alteridad.

Con esta particularidad como recurso estilístico, el cuerpo femenino (detentador por excelencia de la belleza y voluptuosidad) se convierte en campo semiótico donde convergen diferentes discursos que

<sup>3</sup> Aquiles como denostación simbólica de la fuerza, nobleza y poderío; asociado a la *Ilíada* de Homero, que aquí en efecto contrario, potencia el quiebre de la honra y desvinculación con todo pasado glorioso para quedar subsumido y atrapado en una cotidianidad como plano contradictorio de la esencia nominativa del actante y su prefiguración signica en la novela. Además el nombre propio, heredero de la heráldica, es sustituido por la reafirmación de la condición del bobo y un sobrenombre o remoquete que sugiere un origen incierto y nada noble.

evidencian una historia escrita desde la cotidianidad, y no desde la magnificencia de los hechos, porque la antagonización entre el bobo y el noble, es la creación de ejes representacionales que hacen tambalear las certezas sociales a través del cuerpo deseado, pero ahora marcado por el bobo: “¡Quien la viera ahora, a la tal Crucita, que se creía Dios Padre porque era querida de Aquiles Vargas! (Meneses, 181, p. 23). Tanto el cuerpo prostituido, como el cuerpo monstruoso, crean una referencialidad textual desde la periferia y la exclusión como agentes de cuestionamiento de un orden social establecido.

Pero al mismo tiempo se manifiesta el sacrificio del posicionamiento social aparentado, pues no es tal, puesto que conforma la representación desde la trasgresión de los cánones sociales; al ser la ‘querida’ y no la esposa. Aún más, representar solamente el cuerpo objeto del deseo y punto para la satisfacción eminentemente carnal, sin involucrar ningún sentimiento a cambio de la pasión y placer deparada, crea indicios simbólicos para desplazar el cuerpo femenino de los planos de la aceptación hacia los del cuerpo prostituido. Así Cruz Guaregua sacrifica esa dispar posición social, al acostarse con el bobo Cheché, para liberarse de Aquiles Vargas.

Mientras que en la novela *Doña Bárbara*, la normatización de la historia textual a partir de la figura del discapacitado, surge con el personaje Juan Primito, quien se siente perseguido por las mujeres, a quienes considera obra del demonio. E indudablemente metafórica la marcada ausencia de la madre dentro de la novela emblema de Rómulo Gallegos, y al mismo tiempo, sublimiza la figura del personaje Doña Bárbara y toda su referencialidad en función a una conciencia cósmica que le otorga poderes sobrenaturales y tratos con el “socio”, metáfora de la deidad monstruosa en las cercanías con lo profano y pecaminoso.

A pesar de su reticencia por las mujeres, Juan Primito siente especial cariño por Marisela, al compartir con ella la bestialidad humana, llegándose a convertir en “la niña de sus ojos”, y venciendo sus limitaciones físicas y mentales, se hace padre sustituto, guardián de la niña que vive en un estado desastrosamente bárbaro. Así dentro del aspecto sucio y descuidado de Marisela, Juan Primito es capaz de percibir esa marca angelical que despierta ternura y genera la aparición de lo paternal. Visión que desaparece cuando Marisela abandona por mano de Santos Luzardo el estado de suciedad y postración para convertirse en otra persona, al pasar a formar parte de los humanos que persiguen a Juan Primito dentro de su inconsciencia. Ahora pertenece a la frontera donde se “le convirtió, de pronto, en una de aquellas mujeres de su manía persecutoria que corrían desnudas detrás de él, visionario, por la sabana desierta” (Gallegos, 1958, p. 119).

Pero esta voz de la inconsciencia y la desmemoria, representada por Juan Primito, se convierte en espejo a través del cual Marisela se reconoce enamorada, metamorfoseada en una nueva piel para lucirle a alguien. Paralelamente, es la oportunidad para que Santos Luzardo se entere del amor de Marisela. Y en tal caso, Juan Primito es isotopía desencadenante de uno de los ejes temáticos de la novela, representado por la metamorfosis de Marisela al convertirse en una mujer “buena moza de verdad”, revelar lo que siempre fue y estuvo oculto tras la mugre y los rasgos de bestia.

De esta manera Santos Luzardo –la normalidad, el héroe- sustituye a Juan Primito –el bobo, el antihéroe- en cuanto a la protección de Marisela en su trasmutación de niña montaraz a mujer, al mismo tiempo que el personaje excluido se transfigura en vinculante de la ética del amor que pareciera fundarse entre Luzardo y Marisela como principio básico en la construcción de la trama discursiva y su mediación entre la consciencia y la inconsciencia a manera de

planos enunciativos que en su divergencia crean la paridad

Marisela antes de la llegada de Santos Luzardo es cuerpo antagonizado entre bella y bestia, pero que trasciende hacia lo infinitamente humano a partir de la llegada del héroe, único en reconocer la belleza escondida, por ser el elegido. Antes de la llegada de Luzardo, Marisela es un “hijo mamantón” que se homologa a Juan Primito con quien comparte la periferia y los espacios de la exclusión:

Nada que se refiriera a Marisela le había interesado nunca a Doña Bárbara, pues respecto a ella ni siquiera había experimentado el amoroso instinto de la bestia madre por el hijo mamantón; pero de donde no existían sentimientos maternos, las palabras de Juan Primito hicieron saltar, de pronto, impetuosos celos de mujer (Gallegos, 1958, p. 223).

Al respecto es fundamental destacar la caracterización del personaje de la anormalidad con la ausencia de lazos consanguíneos que lo aten a un origen cierto y determinante de su tránsito por el decurso narrativo; generalmente son seres abandonados a su propia suerte y destino aferrados a una protección suplementaria y alternativa, que en este caso, está representada por Doña Bárbara, hacia quien siempre demuestra el más férreo respeto y solidaridad; estableciendo dentro de la bifurcación de las voces narrativas, la *voz de la inconsciencia* o plano enunciativo de la disyunción. Aquí vale mencionar –aunque no pertenece a la literatura venezolana, pero sí, latinoamericana– el personaje Macario de Juan Rulfo y esa convalidación del sujeto migrante entre el mundo terreno y el de la condenación eterna.

Bajo esta perspectiva, Juan Primito se yergue como la consciencia donde es posible autoreconocerse en función del amor y los sentimientos, además de ser el emisario de la consciencia mítica encarnada por Doña Bárbara, a tal extremo, es quien mide a Santos Luzardo para que Doña Bárbara se lo ate a la cintura, y así conjurarlo en las huestes

del amor. Aquí estamos en presencia de la anormalidad como regulador de la historia textual, balance que permite la inserción de personajes normatizadores de la acción y vinculantes de las relaciones actanciales con respecto al objeto del deseo.

Por lo que debemos destacar la importancia de esta anormalidad y sus figuras alternas dentro de la configuración estética ya referida en el párrafo anterior a manera de balance y correspondencia equitativa para soportar las historias narradas. Y de manera simultánea en la construcción de planos enunciativos a partir de una manifestación corpórea que los hace diferentes, al mismo tiempo que los aísla para recluirllos en espacios periféricos, desde donde irrumpen como imprevisibilidad discursiva para hacerse instancias enunciantes plurales del relato. Que desde la opción semiótica serán cuerpos divergentes/convergentes a través de la mutación y trasgresión que acechan la normalidad y la armonía.

En torno a esta argumentación surge la corporalidad a manera de “concepción integrada de la enunciación que articula, desde el modo tensivo, una dimensión somática y perceptiva, con una dimensión inteligible y racional” (Beltrand, 2002, p. 54); estableciendo esta articulación la relación de significación entre los planos enunciativos a partir de la experiencia corporal e intersubjetividad que dan como resultante la manifestación de los dominios de lo social dentro de la configuración de las historias narradas. De esta manera se trata de la configuración de manifestaciones subjetivas dentro de las prácticas enunciativas para demarcar rasgos de identificación o contraste entre las diversas identidades actanciales a establecerse en la dinámica de los relatos.

La anterior particularidad provee a los espacios estéticos de los recursos necesarios para convertirse en zona de tránsito simbólico entre las diversas identidades actanciales que se van constituyendo en la diversificación de las relaciones de significación; tal es el caso



del héroe y el bobo en la literatura venezolana como representaciones de la ambigüedad metafórica que permite la complementariedad en los ejes accionales y construcción de la trama discursiva.

En tal caso, la cuentística popular venezolana o folklórica redonda en narraciones establecidas a través de la interacción héroe-bobo mediante mecanismos de transposición de la realidad que generan la conversión de la identidad actancial en cuanto al logro del objeto del deseo, muchas veces desde la inconsciencia, o la transformación de la limitación/fealdad corporal en caracterización ética que impulsa la consecución de lo pretendido.

Así, dentro de la cuentística popular venezolana, mediante una profunda interrelación entre anormalidad-normatización-causalidad, el bobo se transfigura en prototipo de la identidad actancial que produce desplazamientos simbólicos, tal es el caso del cuento *Juan Bobo*<sup>4</sup>, en el cual, el bobo hace reír a la hija del rey y la convierte en su esposa, por ofrecimiento del padre, con el consecuente desencadenamiento de una serie de sucesos que configuran la causalidad ficcional bajo la supremacía de la ética del matrimonio y el compromiso indisoluble que representa. Así la princesa se siente atada al bobo a pesar de matizarse en la doble figura de esposo y sirviente, además de matar una gallina y la hija de ambos como producto de su ignorancia y estado de inconsciencia<sup>5</sup>.

Configurándose toda la cadena actancial mediante la apropiación de la causalidad textual por el rol protagónico de Juan el bobo, quien se convierte en el centro de la significación para condicionar las acciones de los demás personajes alrededor de él, y de esta

4 Todos los textos citados han sido tomados de: Salas, Yolanda (1985) *El cuento folklórico venezolano. Antología, clasificación y estudio*. Caracas: Academia nacional de la historia.

5 Recordemos que una situación parecida se produce en el cuento *La gallina degollada* de Horacio Quiroga.

forma, la esposa noble desciende a los estratos más humildes y pobres para traerlo a su lado, luego de un viaje de Juan el bobo a casa de su madre. Operando la transposición de roles y posicionamiento enunciativo en torno a la inversión causal de la tradición literaria en este tipo de relatos.

Y en el cuento *Pedro, Juan, el gigante y la princesa*, se hace recurrente la picardía como coadyuvante de la anormalidad; Pedro es el hermano astuto que se va a vivir con el rey luego que se pierde en el pueblo, y Juan es el hermano pendejo, quien vive con un brujo, y se transforma en su ayudante para vencer al gigante, y toda aquella clase de pruebas que le impone su hermano como encargos del rey, alcanzando el objeto del deseo que es la princesa, con quien se casa. Y aquí estamos en presencia de un pacto ficcional que posibilita la consecución de los objetivos, desde el constructo mítico se vence al poder establecido, se desplaza el héroe prefigurado como tal.

Por lo que es importante destacar la hibridación referencial de estas manifestaciones narrativas y la literatura universal, cuando se utilizan íconos anclados en los relatos tradicionales con personajes y ambientaciones muy locales que revelan el elemento idiosincrático; más aún, con los principios de la novela picaresca y la denostación de habilidades de los menos favorecidos física o socialmente que rompen con todo condicionamiento y superan a los más avezados.

En este sentido es menester acotar que en los relatos populares venezolanos, la anormalidad está asociada a lo mítico, abundan los personajes harapientos, menesterosos, viejos, deformes que representan la deidad constituida en condescendencia para lograr el objeto deseado. Y vuelve a darse la ambivalencia representacional de un cuerpo místico enmascarado en otro que tiende a lo monstruoso, radicando en esa figuración la posibilidad e imposibilidad de alcanzar lo pretendido a partir de un comportamiento ético: quien rechaza lo anormal es castigado,

mientras que quien lo acepta es premiado. Por lo tanto, es un premio a la inocencia del bobo, pendejo o estúpido que ayuda desinteresadamente.

De tal manera, en el cuento popular venezolano, fabular es hiperbolizar el plano ético en su intención didáctico-moralizante que se vale de la anormalidad como elemento normatizante, donde los cuerpos anormales representan la virtud a ser premiada, aun cuando eso suponga una inversión de la causalidad que redunde en el desplazamiento de lo normal por lo anormal en cuanto a la figuración heroica. Y allí la figura de Juan el bobo es un ejemplo recurrente como isotopía de la deconstrucción de lo establecido e inserción dentro de los espacios del poder, donde la periferia se hace del centro y desplaza a los “normales”, héroes por excelencia.

Pero además de la figura del bobo o pendejo, también se estructuran a partir de la humanización de animales u objetos, lo que le otorgan una funcionalidad desde la dicotomía humano/bestia. Y eso lo podemos apreciar en el cuento *el pececillo verde*, donde se da una mixtura de formas animales que se homologan con lo humano representado por el deseo de casarse, y en general, cuando lo humano se enmascara dentro de cuerpos ajenos, que recuperan su forma original a partir de la relación sexual, en la cual, la sexualidad se convierte en una forma de encubrir el cuerpo deseante, que viene a ser la conciencia de la textualidad que legitima lo anormal dentro del discurso estético: “Es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y la de la especie humana, y buscamos la causa” (Foucault, 2000; 69).

Entonces, dentro de esa ambivalencia corporal, surge una interrogante; ¿Dónde está el héroe? En lo humano o en lo animal<sup>6</sup>, o en su

<sup>6</sup> Con respecto a la configuración del héroe en función del bestiario desde las formulaciones clásicas de la literatura hasta el comic, la hibridación de estas formas ha sido estilísticamente utilizada para la potenciación de la figura que reside en los predios de lo sobrenatural;

interacción como bestiario simbólico de una referencia ética. Y pensamos que una respuesta nos acercaría a la intención de la pregunta; en el desplazamiento simbólico entre la normalidad y la anormalidad como elementos de distinción discursiva y estructuración temática, porque la anormalidad conduce a la normatización textual a partir del contraste referencial que en un gran sentido va a recaer en el personaje, quien a pesar de sus deformidades, tiene cualidades éticas. De por sí, en la dicotomía hombre/monstruo, la atracción que depara rompe con la causalidad, lo hace ser aceptado dentro de los contextos narrativos.

Por lo tanto, la anormalidad será agente mediador entre los mundos en contraste para estructurar el orden simbólico de los relatos en función de la periferia que irrumpe dentro la causalidad temática para subvertirla a partir de una semiosis de la imprevisibilidad, en la cual, los normales ceden sus roles a sus pares oposicionales en aras de la propuesta estética, unas veces sustentada en lo ético, otras en lo irónico; pero siempre, en la búsqueda de la interacción simbólica como producción de sentidos y significados.

## Conclusión

Bajo el enfoque desarrollado, la heroicidad es un espacio enunciativo en el cual interaccionan diversos elementos desde donde se pueden establecer relaciones de significación que coadyuvan en la constitución de lógicas de sentido o argumentación, en las cuales, la matriz actancial juega un papel fundamental dentro de las interacciones simbólicas a manera de perspectivas metodológicas. Bajo esta referencia, se ha asumido la figura del héroe en contraposición con el bobo en la literatura venezolana, para desde lo divergente/convergente, establecer la traslación de roles y migraciones referenciales, tanto de los procedimientos estéticos como en la construcción de la identidad actancial.

como forma de hiperbolización de las facultades adquiridas por el sujeto agente de las acciones que lo consagran frente a los acontecimientos y sus semejantes.

E indudablemente la identidad actancial es consustancial con la identidad narrativa en su funcionabilidad vinculante entre: autor, lector, texto y contexto, para la diversificación de las posibilidades de significación del acto de la interpretación. Así, la figura del bobo trasmigra los planos enunciativos para configurarse como centro del eje accional con respecto al objeto del deseo pretendido en los relatos, creando una nueva figuración de la heroicidad más allá de los cánones establecidos por la tradición literaria, mediante la configuración de escenarios narrativos a partir de diferentes fusiones referenciales.

Básicamente, la anormalidad excluida en los planos de lo real, ingresa a los espacios de la literatura para configurar una resignificación desde los planos enunciativos en función de la creación de mundos posibles; mundos de la refiguración de las causalidades 'reales' en su transposición a los escenarios ficcionales como formas dialécticas para la definición de la identidad actancial en su constante construcción a medida que avanzan las tramas discursivas. Y allí las posibilidades se ensanchan entre la diversidad que depara la imprevisibilidad e incorporación de lo excluido a manera de referencia de procedimientos estéticos subversores de los paradigmas tradicionales sobre la heroicidad.

Aún más, la corporalidad, mediante la transmigración del bobo a los roles heroicos abandona los preceptos comunes sobre la belleza y consiente la aparición del cuerpo sensible devenido del mundo íntimo del personaje, en el cual descansan los pilares ético-morales que lo hacen transfigurarse en una anormalidad cautivadora, donde la bestialidad es mucho más cándida que la supuesta humanidad de los más astutos y potenciados físicamente. Entonces la hibridación corporal se hace estamento de la identidad actancial del héroe complementario que logra cohabitar en las historias textuales constituyendo sus propias causalidades que llegan a ser determinantes en los relatos.

En definitiva, héroe y bobo interaccionan en la literatura venezolana para decantar espacios de la significación desde la complementariedad divergente y fundar aplicaciones muy propias de preceptos universales de la literatura en el ámbito nacional e impregnar esas referencias con el carácter local para emprender nuevas rutas de significación en las cuales los cuerpos se integren ante la paridad oposicional normal anormal; héroe/bobo, y así asumir la hibridez como recurso estilístico.

### Referencias bibliográficas:

- Blanchot, Maurice (1993) *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Denis Bertrand, (2002) Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne, en *Tópicos del Seminario. Presupuestos sensibles de la enunciación*, (7); 53-75.
- Foucault, Michel (1996) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (2000) *Los anormales*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Gallegos, Rómulo (1958) *Doña Bárbara*. Argentina: Espasa-Calpe.
- González León, Adriano (1969) *País Portátil*. Barcelona: Seix Barral.
- González León, Adriano (1994) *Viejo*. Colombia. Alfaguara.
- Greimas, Algirdas (1990) *En torno al sentido*. Madrid: Gredos.
- Kant, Immanuel (1990) *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid. Alianza Editorial.
- Meneses Guillermo (1981) *Espejos y disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Salas, Yolanda (1985) *El cuento folklórico en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (Vigésima edición.): Madrid.

**Hernández Carmona, Luis Javier**

La interacción simbólica entre héroe y bobo en la literatura venezolana

Ricoeur, Paul. (1996) *Tiempo y narración I*.  
México: Siglo XXI Editores.





# EL ESPÍRITU CAPITALISTA EN VENEZUELA. UNA PERSPECTIVA DESDE MAX WEBER

Urbina-Silva, Evelitza Jeannileth\*  
Perdomo, José Camilo  
Universidad de los Andes  
Venezuela

## Resumen

En el presente ensayo se realiza una reflexión del capitalismo en Venezuela, analizándolo desde la perspectiva de Max Weber en su obra *la ética protestante y el espíritu del capitalismo*, donde se considera la importancia de la ética del trabajo profesional. Esto permite hacer un contraste con la crisis económica y social que se evidencia actualmente en Venezuela, donde no existe un verdadero espíritu capitalista derivado de su dependencia a la renta petrolera.

**Palabras clave:** espíritu capitalista, ética, trabajo profesional.

## Abstract

The purpose of this essay is to present a reflection about capitalism in Venezuela, analyzing Max Weber's perspective in this book "the protestant ethic and the spirit of Capitalism" where the importance of professional ethic of work is considered. This reflexion enables us to contrast with the economical crisis and social crisis in Venezuela, where it doesn't exist a true spirit of capitalism because of the dependence of oil income.

**Keywords:** Spirit of capitalism, ethic, professional work.

\*Licenciada en Educación mención Física y Matemática (ULA-NURR). Magister en Educación mención Enseñanza de la Física (UPEL-IPRAEL). Profesora en el Área de Física (ULA-NURR). Miembro del Centro de Investigación para la Ciencia, la enseñanza y su Filosofía (Crincef). Estudiante del Doctorado en Educación (ULA NURR)

**Finalizado:** Trujillo, Mayo-2018 / **Revisado:** Mayo-2018 / **Aceptado:** Junio-2018

Quisiera poseer la sabiduría para poder marchar por el gran camino sin temor a desviarme. El gran camino es llano pero la gente ama los senderos.

Lao Tse

## Introducción

En la actualidad el empleo del discurso postmoderno en diversos ámbitos está enmarcado en la innovación ya sea social, tecnológica, entre otros, lo que se puede constatar al utilizar alguna red social o página web porque por lo general alguna de estas palabras aparece en la pantalla del computador, en los anuncios de la televisión u otro medio de comunicación social estando presente en una era digital. En Venezuela, donde la economía y la producción parecen ir en retroceso aún teniendo el petróleo como principal modo de ingreso de capital del país, resulta que lo novedoso que marca tendencia en otros países acá parece ser cada vez más inalcanzable. Esto se debe probablemente a que no existe un verdadero espíritu capitalista en el país, que permita fomentar el desarrollo de nuestra economía; reflexionemos sobre ello tomando en cuenta la perspectiva de Max Weber a partir de su texto *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* abordando la importancia del trabajo como forma de generar dinero.

En este ensayo emplearemos el meta-discurso el cual según Perdomo (2010) “Es un discurso interpretativo donde responder, desde la problemática ética, ¿qué debo hacer? organiza la interpretación de todo aquello presupuesto como creencia, saberes, suposiciones culturales a los fines de articular un saber aceptable para conductas del bien común” (p.6). Por lo tanto, en el país actualmente no existe una ética económica donde se pueda evidenciar el espíritu del capitalismo. Ahora bien, aplicando los aportes de Weber ¿Qué debemos hacer?

En Venezuela la crisis económica es evidente, existe un alto índice de inflación, donde los aumentos salariales incrementan esta crisis y la racionalización de la economía

se convierte en un racionalismo práctico, entendido por Weber (2004) como: “aquella manera de comportarse que relaciona, con plena conciencia, el mundo a los intereses terrenales del yo particular y se vale de ellos como la medida de toda valoración” (p.39), afectando esto a la sociedad en general, a la innovación y al emprendimiento, porque en el presente predominan los beneficios e intereses particulares, el enriquecimiento individual sin tomar como premisa la ética y los valores; no permitiendo así el desarrollo del país.

Siguiendo el mismo orden de ideas, es importante acotar el siguiente planteamiento que el mismo autor expresa: “el deseo del lucro, como la tendencia a enriquecerse, en especial hasta el máximo no guardan ninguna relación con el capitalismo” (p.3) por ello cambiemos el pragmatismo y empleemos la ética del trabajo enmarcada en el espíritu del capitalismo de Max Weber como un aporte para abordar la situación de Venezuela.

## El espíritu capitalista en Venezuela

En Venezuela se implementó la renta petrolera como principal medio de generar dinero para el país, siendo el petróleo un recurso natural no renovable y poniendo nuestra economía a disposición del valor económico del mismo, colocando como secundarios otros medios de producción y volviéndonos dependientes de este. Los gobiernos que han regido la nación no han sabido aprovechar este regalo de la naturaleza, lo han visto como el principal protagonista de nuestra economía y así lo afirma Pietri de la manera siguiente:

La riqueza del Estado y nuestra economía, todo depende hoy, en proporción formidable, del petróleo. El petróleo no es ni una cosecha ni una renta, sino el consumo de un capital depositado por la naturaleza en el subsuelo. Todo capital que se consume y no se reproduce tiene un término. Este término de la riqueza petrolera de la que estamos viviendo, es la más trágica interrogación que surge en el panorama de nuestro futuro económico y social (Rivas, 1992, p.92).



La respuesta a lo largo del tiempo ha estado presente pero en Venezuela no se ha sabido interpretar, la palabra clave es: trabajo. Con una ética apropiada del trabajo podemos pasar de dependientes del petróleo a originar una fuerte economía, contribuyendo a su vez a la innovación y al emprendimiento, claro está que todo es un proceso y se debe generar un verdadero espíritu del capitalismo, el cual Weber considera que está ligado al trabajo y a la profesión y lo explica mediante la ética profesional del protestantismo ascético, por eso opina lo siguiente:

Hemos intentado dar prueba de que el espíritu ascético del cristianismo fue el que origino uno de los factores que intervinieron, a su vez, al nacimiento del moderno espíritu capitalista y hasta de la propia civilización de hoy día, la racionalización del comportamiento en base al concepto de la profesión (Weber, 2004, p.127).

Pero ¿existe un espíritu capitalista en Venezuela? En la actualidad se observa que nos enfrentamos a una sociedad en Anomia, si hacemos un diagnóstico nos encontramos con un alto índice de delincuencia, de desempleo, de corrupción, escasez de productos de primera necesidad donde nuestra economía está en crisis corroborando esto Sutherland (2016) el cual nos informa que:

La situación económica del país es extremadamente grave. La inflación más alta del mundo (140 %), déficit fiscal de dos dígitos (por quinto año consecutivo), caída del 75 % de los precios del petróleo, el riesgo país a la inversión internacional más alto del globo, la estrepitosa caída del PIB, la cantidad de reservas internacionales más baja del decenio y una tremebunda escasez de toda clase de bienes y servicios. (Sutherland, 2016, p.1).

En el país, la mayoría de los trabajadores son empleados públicos, cada día hay menos empresas privadas produciendo y las empresas expropiadas por el gobierno de turno no están realizando su labor, la economía informal está llena de 'bachaqueros', término empleado para las personas que venden productos a

muy alto costo al valor preestablecido, por lo tanto esto implica que la ética del trabajo ha perdido su valor, entendiéndose el valor como algo que se estima y entendiéndose ética según Perdomo (2010) "para definir costumbres, hábitos, comportamientos, carácter del ser"(p.3), originando tanto crisis económica como social porque la conducta de los venezolanos está guiada a sus propios intereses.

Es indispensable, reiterando lo anteriormente expresado, que como aporte y a manera de reflexión lo principal para revertir un poco toda esta crisis es necesario trabajar y así poder avanzar en el país, pero un trabajo digno enmarcado en la profesión el cual se convierta en un país con empresas activas, modernas que generen empleos y donde halla mucho emprendimiento e innovación como manera de generar capital, pero considerando la definición de capitalismo expresada por Weber (2004) de la manera siguiente: "El capitalismo se identifica, ciertamente, con el deseo de la ganancia, que había de lograrse con el trabajo capitalista, continua y racional, ganancia siempre renovada, la rentabilidad" (p.106); es que desde el principio de los tiempos el ser humano está destinado a trabajar, el trabajo dignifica al hombre, por ello se basa en los grupos religiosos y por la ética profesional que ellos emplean indicando lo siguiente:

Para determinar hasta donde una profesión es provechosa o complaciente para Dios, hay que tomar en cuenta, primero, los criterios éticos; segundo, la avenencia a la magnitud que representa para la comunidad, los beneficios que de ella habrán de emanar. Ahora bien, como tercer criterio el de mayor importancia, visto como practico el beneficio económico que reditúa al hombre (Weber, 2004, p.110).

Esto quiere decir que la obtención del lucro mediante el trabajo basándose en la enseñanza religiosa no es condenado por Dios, aun así, también se debe tomar en cuenta y citado por el mismo autor lo siguiente: "se nos está permitido trabajar para enriquecernos,

pero no para aplicar en seguida la riqueza a la disposición de vuestra sensualidad y pecados, antes bien para glorificar con ella a Dios” (p.111). Es interesante como Weber respalda sus análisis abordando la ética protestante, para él, es la manera adecuada el tomar estos grupos religiosos para promover el espíritu del capitalismo analizando en ellos por ejemplo el concepto de profesión mencionado por Lutero el cual este lo consideraba desde el punto de vista de la predestinación y de una manera tradicional porque lo interpretaba así: “profesión es algo a lo que el individuo debe someterse porque es una donación que la Providencia le ha otorgado, algo ante lo cual debe allanarse, y tal idea establece la razón del trabajo profesional como misión impuesta por Dios al hombre”(p.49), también se basó en el método del Calvinismo y el Puritanismo es decir, su comportamiento como iglesia de la reforma porque tienen bien definida su ética y su moral, aun así, el autor citado nos advierte lo siguiente:

Las creaciones de Calvino, del calvinismo y de las concernientes a otras sectas “puritanas”, no está en nuestro ánimo afirmar que lo que llamamos espíritu capitalista haya despertado, precisamente, merced a los iniciadores o representantes de estos credos, como objetivo de su trabajo y fundamentales actividades. En ninguno de ellos se descubre que considerara el deseo de los bienes terrenales como valor ético, es decir, como una finalidad inherente (Weber, 2004, p.52).

Esto implica que los seguidores de la Reforma utilizaban la ética del trabajo como manera de agradar a Dios pero su conducta traía como consecuencia el ganar dinero, esta ética de comportamiento es la que Weber considera importante y aunque no hay en el país una influencia directa de la iglesia reformada si esta presente el catolicismo; si incluimos el espiritualismo en Venezuela; en este país donde cada vez hay más pobreza, pareciera que los antepasados no agradaron a Dios con su manera de administrar las riquezas y ahora se está pagando las consecuencias,

tomando por ejemplo la Parábola del dinero que aparece en la biblia (Mateo 25: 14-30) que trata del sirviente al cual se le confiere mil monedas y no la sabe administrar y es llamado empleado inútil, quizás a los venezolanos con el petróleo nos sucedió algo similar, destaquemos que aunque se crea o no en Dios no es discutible que la biblia es un libro de gran sabiduría y de enseñanza para quien lo sabe interpretar.

Ahora bien, rescatemos el espíritu del capitalismo y hagamos énfasis a qué se refiere Weber cuando lo menciona, explicando que es:

Aquella mentalidad que aspira a obtener un lucro, ejerciendo sistemáticamente una profesión, una ganancia racionalmente legítima... por la razón histórica de que dicha mentalidad ha encontrado su realización más adecuada en la moderna empresa capitalista, al mismo tiempo que ésta puede reconocer en aquélla su más adecuado impulso espiritual (Moya, s/f,p.126).

No es sencillamente trabajar y tener un lucro por ello, porque se enmarcaría en la forma capitalista tradicional, es una fusión entre el trabajo profesional y la empresa capitalista enmarcada en la contribución de la religión es específicamente de como los protestantes actuaban a lo que Weber nos dice: “la decisión del puritano fue ser un buen profesional; esta, también, debe ser la nuestra” (p.128), porque el hombre está hecho para el trabajo y no a la inversa. Entonces de manera sencilla y en resumen debemos saber administrar nuestro dinero, ponerlo a producir, no ser ambiciosos y emplearlo de manera correcta no solo para beneficio propio sino para el bien común, fácil de decir pero difícil para muchos hacer.

Despertemos entonces un espíritu capitalista donde podamos obtener dinero de manera legítima, para ello no podemos dejar de mencionar las máximas de Benjamín Franklin de las cuales Weber también hace énfasis en su obra, así que tomemos en cuenta de manera resumida que:

1. El tiempo es dinero; esta máxima también es compartida en su obra por la ética protestante donde se explica de la manera siguiente: “el valor del tiempo es limitado; una hora desperdiciada equivale a una hora substraída a la labor destinada a la glorificación de Dios, razón por la cual pierde su labor” (p.106).
2. El crédito es dinero
3. El dinero es fecundo y provechoso
4. Hay que ser un buen pagador
5. Hay que ser una persona de prestigiada prudencia y honradez.

La ética de estas máximas caracterizan el moderno capitalismo, entonces se debe unir la ética puritana con la ética de Franklin y obtendremos lo que nos menciona Weber a continuación:

La valoración ética del trabajo constante, prolongado, de manera sistemática en la profesión, como vía ascética preeminente y en calidad de prueba verdadera y palpable de regeneración y de auténtica fe, que debía ser el más efectivo agente, para difundir el concepto de la vida que hemos denominado espíritu del capitalismo (Weber, 2004, p.121).

Apliquemos estas máximas en Venezuela de manera que surja un verdadero espíritu capitalista donde la sociedad tenga una racionalización del trabajo y de la economía; poniendo en vigencia el pensamiento de Max Weber donde su metodología mantiene su validez y así poder encaminar a la sociedad venezolana para que también tenga bien definida su ética y su moral; utilicemos la razón y encontraremos respuestas.

#### Algunas conclusiones:

Las ideas desarrolladas en el presente ensayo buscaron incitar a la reflexión del espíritu capitalista tomando a Max Weber como autor principal con su teoría social, aplicándolo a la sociedad Venezolana y haciendo evidente la utilidad de su discurso en la actualidad, demostrando el incorrecto uso de una ética de trabajo en el país que nos permita el desarrollo del mismo.

Es necesario implementar la ética del trabajo para poder avanzar en la sociedad y originar la obtención de riqueza que no esté solo enmarcada en la renta petrolera.

En Venezuela es importante rescatar el valor de la profesión, para crear una sociedad profesional y trabajadora en pro de la estabilidad económica del país de manera disciplinaria.

Reconocer al espíritu del capitalismo de Weber como una concepción de obtención de lucro de manera legítima mediante el trabajo profesional, cuyo capital se emplee en obras para el progreso y bien común; y no como un método de atesoramiento de bienes.

Debemos detectar el funcionamiento de la sociedad, sus conflictos y comportamiento para poder crear un equilibrio en ella donde se pueda generar conocimiento económico, social e incluso político.

#### Referencias Bibliográficas:

- Moya, C. (s/f). *Max Weber: Religión y Racionalidad*. [Documento en línea] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/.../1957377.pdf> [Consulta: 2016, octubre 5].
- Perdomo, J. (2010). *METAÉTICA: Contribución a los estudios de Bioética posmoderna*. Universidad de los Andes, Núcleo Universitario Rafael Rangel. Trujillo.
- Rivas, R. (1992). *Del capitalismo de estado a una sociedad de mercado*. [Revista en línea], Disponible en: [http://iies.faces.ula.ve/Revista/Articulos/Revista\\_07/Pdf/Rev7Rivas.pdf](http://iies.faces.ula.ve/Revista/Articulos/Revista_07/Pdf/Rev7Rivas.pdf) [Consulta: 2016, octubre 5].
- Sutherland, M. (2016). *2016: La peor de las crisis económicas en Venezuela; causas, medidas y crónica de una ruina anunciada*. [Documento en línea] Disponible en: [http://www.el-nacional.com/economia/Economia-venezolana-enfrenta-peor-historia\\_0\\_766123427.html](http://www.el-nacional.com/economia/Economia-venezolana-enfrenta-peor-historia_0_766123427.html) [Consulta: 2016, octubre 5].

Weber, M. (2004). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://fortunatti.files.wordpress.com/2015/04/la-etica-protestante-y-el-espiritu-del-capitalismo.pdf> [Consulta: 2016, junio 10].

# UTILIZACIÓN DE VERBOS EN EL MODO INDICATIVO Y SUBJUNTIVO. LA CARGA PERSONAL DE *MENSAJE SIN DESTINO* DE MARIO BRICEÑO-IRAGORRY

Carmona Bermúdez, José Gregorio\*  
Universidad de Los Andes  
Venezuela

## Resumen

Analizar la obra de Don Mario Briceño-Iragorry representa una especie de orgullo en la escritura, la misma genera diferentes directrices de investigación, las cuales, en este caso, además del componente lingüístico que nos ocupa, permite echar una mirada a la historia que desde su ensayo implica el compromiso de su “mensaje”. Por consiguiente el análisis en uno de los elementos del verbo (modo), permite orientar la intencionalidad del autor en el discurso y a la vez, cómo el mismo organiza el espacio interlocutivo (en este caso el escrito).

**Palabras clave:** verbo, pronombre, locutivo, indicativo, subjuntivo.

## Abstract

The work of Don Mario Briceño-Iragorry represents a kind of pride in writing, the same different lines in the investigation, which, in this case, besides the linguistic language that occupies us, allows us to take a look at the history that from his Essay implies the commitment of your “message”. For example, the analysis in one of the elements of the verb (mode), allows orienting the intentionality of the author in the discourse and at the same time, how he organizes the interlocutor space (in this case the writing).

**Keywords:** verb, pronoun, locution, indicative, subjunctive.

\*Licenciado en Educación: Mención Educación para el Trabajo y Desarrollo Endógeno. Núcleo “Rafael Rangel” Trujillo. CEFAD. Universidad de Los Andes (U.L.A). Actualmente curso el Segundo semestre de la Maestría en Literatura Latinoamericana. Trujillo. U.L.A. E-mail:hanajose41@gmail.com

**Finalizado:** Trujillo, Febrero-2018 / **Revisado:** Abril-2018 / **Aceptado:** Mayo-2018

Son características de analizar la recurrencia de los verbos en forma simple y el plural de la primera persona que implica un “nos-otros” en la escritura de Don Mario Briceño-Iragorry en el ensayo *Mensaje Sin Destino*, formas lingüísticas que se mueven semánticamente en el espacio interlocutivo. Con el uso del verbo en el modo indicativo se refiere a hechos reales, que delimita un territorio y a su vez, se da la sensación de una función de vigencia constante en el tiempo, del modo subjuntivo será comentado más adelante mediante ejemplos. Tal como se ilustra sobre el modo indicativo en el siguiente ejemplo cuando Mario Briceño-Iragorry (1951) expone que:

Y justamente no somos “pueblo” en estricta categoría política, por cuanto carecemos del mismo denominador histórico que nos dé densidad y unidad de contenido espiritual del mismo modo que poseemos continuidad y unidad de contenido en el orden de la horizontalidad geográfica (p.169).

Con el modo indicativo de los verbos en forma simple “somos”, “carecemos”, “poseemos”, se percibe en el discurso la pertenencia a un determinado sitio, cierta identidad con el objeto del discurso, de igual manera pasa con la forma personal “nosotros”, asimismo el “nosotros” sustituye al sustantivo, en este caso “pueblo” (lat. *populus*), que se identifica como el objeto directo del discurso, en tal sentido que el mensaje es dirigido a alguien, pero ese alguien colectivo.

En las generalizaciones anteriores sobre el ensayo de Mario Briceño-Iragorry, se observa que el objetivo central es una crítica a la crisis de pueblo, pero una crisis histórica como él mismo lo ratifica diciendo que Venezuela pese a su historia portentosa resulta desde ciertos ángulos un pueblo antihistórico (Briceño-Iragorry, 1951). Y es vista según él, donde “él”, es el “yo” del escritor pero además demuestra que el “yo” es “quien distribuirá los roles a otros posibles participantes del teatro dialógico” (Villegas, 2006, p.21), como

ocurre en la siguiente cita: “Yo, así figure en el catálogo de quienes escriben historia en este país y por más que sienta el orgullo de la atribución, no estoy del todo conforme con tal entusiasmo” (Briceño-Iragorry, 1951, p.p. 169-170). Y desde ese plano de la escritura, coloca en el discurso a otros personajes que en el pasado y en el presente de su época han escrito muchos libros de historia, en ese orden de ideas nombra a Baralt y Díaz y a Gil Fortoul, (Briceño-Iragorry, 1951), entre otros. Demostrando que es el “yo” del interlocutor quien determina cómo debe ser la participación de los actuantes en dicho discurso, pero además el “yo” del escritor en este caso es quien evalúa dicha participación, esto se observa cuando dice que Rafael Pocaterra muestra mayor sentido histórico al hacer una crítica de la literatura escrita, que hasta entonces era dirigida a una clase privilegiada, y cuando Don Mario Briceño-Iragorry cita a Pocaterra donde este expresa que “...Los que hemos estudiado en el libro vivo de esa historia no escrita, creemos que aún falta por escribirse...”, donde además se evidencia el uso del verbo “haber” en modo indicativo (hemos), logrando así una especie de resumen histórico objetivo, que en algunos casos al escritor le parece conveniente recurrir para indicar un pasado, un presente y un futuro por llegar, además que la historia debía ser escrita resaltando el sentido de la vida de los hombres que estaban fuera de los anales de los patricios y de los guerreros. (Briceño-Iragorry, 1951). Sobre esta cita, se observa que el uso del verbo “estar” en pretérito imperfecto (estaban), enfatiza el aspecto de continuidad o repitencia de esa acción hasta llegar al desencadenante, de la crisis.

En el análisis posterior se presenta lo ya planteado con el uso de los verbos en la escritura por parte del autor, pero además identifica otros elementos que intervienen su crítica, en este caso referiremos al verbo haber, el cual lo utiliza en modo indicativo para reflejar hechos reales propios de la historia, como se cita a continuación: “puede decirse que hemos tratado la historia de

fuera con preferencia a las “razones” y a los “sentimientos” que movieron a hombres y a hechos” (Briceño-Iragorry, 1951, p.175). Y continúa: “Hemos visto más la liturgia de la efemérides que al permanente valor funcional de la historia, como creadora de actos nuevos” (Briceño-Iragorry, 1951, p.175). Reitera el uso del modo indicativo (¿qué indica? Quizás lo superficial del registro histórico) del verbo en la frase siguiente: “Hemos dado preferencia a la parte teatral de las circunstancias sobre los propios fines y resultados de éstas” (Briceño-Iragorry, 1951, p.175). En otras palabras, no hay reflexión sobre los códigos que surgen de la propia historia. Ampliando la visión, se puede decir que el autor se ve en la necesidad de reflejar el tratamiento que se le había dado hasta entonces a la historia desde el punto de vista de la escritura, de lo observado, de lo leído, de lo entendido, reflejándolo desde su “yo”, su conciencia de escritor, como parte de la crisis de la cual es el objeto de estudio en su ensayo.

Crisis reflejada según Don Mario Briceño-Iragorry también en el fenómeno de una negación de los valores alcanzados de la época hispánica, no sólo en Venezuela, sino en todo el continente americano. En este sentido el autor expresa: “La diatriba sin examen contra lo formativo español y el repudio de nuestros tres siglos de colonia, han intentado descabezar la historia nacional.” (Briceño-Iragorry, 1951, p.177). En este caso muestra el uso del verbo repudiar con la anticipación del artículo “el”, lo cual convierte al verbo en sustantivo, colocándole nombre a los tres siglos de colonia, además con el pronominal (nuestros), permite ubicar el discurso en el campo interlocutivo desde la primera persona. Luego el autor examina cuándo se hace conveniente tomar en cuenta la importancia de reconocer la realidad colonial, al respecto dice Briceño-Iragorry (1951): “En cambio, cómo volvemos los ojos hacia la realidad colonial cuando intentamos pruebas del despojo de gran parte de nuestra Guayana, perpetrado por el imperialismo inglés durante nuestro siglo XIX republicano” (p.177). En los verbos “volvemos”, “intentamos”, se

comprueba una vez más la función indicativa del verbo y su variabilidad de uso para efectos de significación, en este caso se podría decir que sirve de función deíctica para demostrar de qué manera involucrar a los interlocutores, para adquirir alguna especie de compromiso en los actuantes del discurso, delimitando en el espacio dicho compromiso a través de la frase “nuestra Guayana”, y en el tiempo en la frase “nuestro siglo XIX” (se identifica el contexto).

Hasta ahora los casos citados y lo que está por analizarse durante este trabajo sobre los verbos en el modo indicativo, representan en su mayoría el sentido de continuidad histórica, además de otros análisis relacionados con los mismos, y en las formas pronominales que se presentan en el discurso de acuerdo a las necesidades expresivas del autor. Esto se explica, porque la historia se caracteriza, se alimenta, se genera de esa continuidad, lo cual representa una contradicción al repudio de la época colonial, respecto a ese punto expone Don Mario Briceño -Iragorry (1951) “César Zumeta, en su discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia dijo que entre la República y la Colonia existe un hiato semejante al que separa al Antiguo y Nuevo Testamento.” (p.177). Y el mismo Don Mario Briceño-Iragorry expone su opinión diciendo que en la historia este hiato solamente se le puede atribuir a un cataclismo geológico o un asesinato integral, que hubiese borrado del suelo nacional todo elemento humano de continuidad. No hay cesura en la historia. Su ley es la continuidad. (Briceño-Iragorry, 1951). La afirmación anterior demuestra el uso por parte del autor del verbo haber en el pretérito subjuntivo (hubiese), por ello expone en la idea una característica hipotética, propia de los modos *irrealis* donde se ven reflejados los deseos o anhelos, miedos, razonamientos contrafactuales del escritor o del interlocutor del texto en primera persona, en este caso se refiere a una categoría hipotética para reflejar la importancia de la continuidad que es el tema central del ensayo en estudio.

Los otros elementos que intervienen

como indicadores en la conducción del discurso son los pronombres, se comentará de estos, que existe para algunos autores, el plural de modestia: su utilización es frecuente en donde un solo autor emplea el “nos” (dativo) o nosotros (nominativo), “nuestro” (posesivo). La afirmación anterior se hace muy evidente en el texto Don Mario Briceño-Iragorry. Desde esta perspectiva pareciera esa la intencionalidad del autor utilizando dichas formas lingüísticas, tal es el caso en el siguiente enunciado: “Nosotros, empero, que apenas aparecíamos como colectividad en formación, cuando el nieto de Iván III ya daba forma al futuro y grande imperio Zarista, nos empeñamos por romper a cada paso y con el más fútil razonamiento, la continuidad de nuestro pasado nacional.” (Briceño-Iragorry, 1951, p.179). El efecto que se produce en la cita y a lo largo de su ensayo, con el uso del pronominal “nos”, “nosotros”, es de entender que el escritor (en otros casos, interlocutor o narrador) se incluye como objeto de estudio, se involucra desde los diferentes planos en el análisis de la historia para ser presentados por él a través del texto, lo cual demuestra en la personalidad Don Mario Briceño-Iragorry a propósito de su vasto conocimiento un alto grado de modestia.

Dentro de todas las críticas que hace Don Mario Briceño-Iragorry además ve necesario crear reflexiones que orienten hacia un reconocimiento del pasado, de un “hilo de oro” que rompa con el hiato histórico, y mirando atrás la historia según él, se unirán las generaciones futuras y se alcanzará la posible superación. Además, la historia no puede ser parcelada solo por intereses ideológicos, por tanto, “desdeñar de los hechos, los personajes que contradicen nuestras inclinaciones ideológicas, es tanto ir contra el sentido de la nacionalidad”. (Briceño-Iragorry, 1951, p.179). Cada vez se hace más notorio la alusión personal a través de los elementos llamados por los lingüistas modernos, “deícticos”, por ejemplo en este caso utiliza el pronombre posesivo, “nuestras”, para referirse a la inclinaciones ideológicas de un

estrato social dominante tomando en cuenta su nacionalidad, la cercanía con el objeto del mensaje, es decir la relación con el universo referencial. (Villegas, 2006, p.45). De ahí que Briceño-Iragorry indica esa relación cada vez que puede. Desde la interrogante que arroja el uso del término “sentido de la nacionalidad”, cita Don Mario (1951): “Stalin, teórico excelente de la nacionalidad, asienta en su ensayo “El Marxismo y el Problema nacional”, que una nación no es una comunidad racial o tribal, sino una comunidad de hombres, formada “*históricamente*”, ...” (p.179). Así recrea nuevamente el fenómeno de la historia, en suma, una nación “posee territorio, economía, idioma y psicología que le dan unidad” (Briceño-Iragorry, 1951, p.179).

Tenemos pues que, con este rol en la escritura de Don Mario Briceño-Iragorry es lo que se llama *el espacio personal*, bajo la conducción de un “yo” locutor. (Villegas, 2006). Visto de esta manera “tendremos un sub-sistema personal basado en una estructura tridimensional: “yo”, “tu”, “el-ella” indica a las personas locutiva, delocutivas y alocutivas.”, (Villegas, 2006, p.17) y el “nosotros” es la carga personal colocada desde el “yo” para lograr los efectos de cubrir todo el sistema del espacio personal, según el mensaje del escritor. A modo ilustrativo se mostrarán algunas citas donde el “yo” se hace tangible: “No dudo del sincero patriotismo de los que juzgan nuestro pasado español a la lumbre de un criterio opuesto al que otros y yo sustentamos y defendemos” (Briceño-Iragorry, 1951, p.189). Se evidencia el reordenamiento de los actuantes o referentes en el discurso desde el “yo” locutivo, además de lo anterior, desde la forma personal “yo” es donde se modifican los roles y gravitan los enunciados, modificando la morfología verbal, (sustentamos y defendemos). Al seguir verificando esta afirmación en el texto de Don Mario Briceño-Iragorry se cita: “Sólo he considerado desprovisto de humor eso de que se asiente que quienes hemos procurado hacer luz en el proceso hispánico



de nuestro país, estamos promoviendo un regreso al antiguo sistema colonial. Sería creer demasiado en la evocación literaria” (1951, p.189). En la disertación anterior se demuestra la modificación morfológica en los verbos utilizados en la misma (haber y estar), son modificados desde el “yo” (he, hemos, estamos), cambiando su morfología para acusar la carga personal de las ideas expresadas de acuerdo al interés del escritor (que es la voz locutiva).

Esta posición locutiva que es referente personal del “yo”, y que establece una relación con su universo referencial representa una subjetividad que le “permite establecer un sistema de valores frente a su mundo relacional” (Villegas, 2006, p.45). Estas implicaciones se demostrarán a través de la siguiente expresión: “Para la formación de una conciencia nacional es necesario confiar más en el poder creador de las síntesis que en los frutos aislados y severos del análisis” (Briceño-Iragorry, 1951, p.193). Según la idea, las unidades del discurso sobre “conciencia nacional” y sus relaciones no son importantes, sino que deberían ser valoradas en conjunto. Se percibe que es desde el “yo” locutivo, subjetivo, que se da la emisión de un sistema de valores, que según Don Mario Briceño-Iragorry los historiadores y sociólogos deberían de contar con mecanismos que les permitan construir posiciones dialécticas donde armonicen contrarias expresiones del pensamiento (1951). Si bien la reflexión anterior no está copiada textualmente, la necesidad del autor de usar el condicional simple en el verbo (deberían), conduce a la idea que relaciona al “yo” con sus deseos, su subjetividad, su concepción de los valores y cómo estos, han sido conducidos históricamente, emisiones personales que surgen mientras se mueve como actuante en el universo referencial del discurso de la escritura, lo cual se nota más aún en la siguiente expresión: “Quizá el sentido litúrgico e individualista que se quiso dar a nuestra historia, ha impedido que se fijen las grandes estructuras en torno a las cuales

podrán moverse espontánea y fecundamente el mundo de los valores” (Briceño-Iragorry, 1951, p.189).

Por su parte el autor hace un recorrido muy personal por su sistema de valores desde su concepción de Estado, para hilvanar lo que de aquí en adelante toma como punto referencial la crisis de país. En tal forma escribe sobre posibilidades que desde sus ideas den una salida a la crisis:

Para que haya “país político” en su plenitud funcional, se necesita que, demás del valor conformativo de la estructura de derecho público erigido sobre una área geográfica- económica, es decir, que además del estado, exista una serie de formaciones morales, espirituales que arranquen del suelo histórico e integren las normas que uniforman la vida de la colectividad. (Briceño-Iragorry, 1951, p.194)

Observando la cita anterior aparece el verbo haber en modo subjuntivo (haya), demuestra el deseo del autor mediante un ideal de país (*irrealis*), o de cambios necesarios posibles como lo plantea con el uso de dicho modo verbal, es decir, el verbo en modo subjuntivo, es la forma contraria al modo indicativo que enuncia la realidad.

En suma, toda la carga personal que Don Mario Briceño-Iragorry coloca en el texto, desde su sistema de valores, críticas, concepciones, hasta los registros históricos, van acompañados de las formas verbales que le permiten ir esclareciendo su mensaje, que desde su “yo” ve necesario comunicar. Por consiguiente: “La crisis de nuestros partidos históricos a caso derive de esta causa. Nuestra política anterior a 1936, había degenerado en política tribal. El viejo cacique que se comprometía a sostener a un jefe” (Briceño-Iragorry, 1951, p.194). En esta alusión se nota el uso del modo indicativo del tiempo compuesto en pretérito. Ejemplo que se presenta durante el proceso del análisis en la frase: “había degenerado”. También se muestra en la siguiente referencia:

Tan caprichosa fue la manera de verse la política, que cuando el General Juan Bautista Araujo, llamado el “León de Los Andes”, pactó con Guzmán Blanco, su partido, es decir, el antiguo partido oligarca que desde Trujillo dominaba a la cordillera, se llamó “Partido liberal guzmancista araujista”. Un galimatías sobre el cual se han fundado en nuestro país todos los sistemas personales de gobierno que ha sufrido la República. (Briceño-Iragorry, 1951, p.194)

En esta ocasión el tiempo compuesto está en las expresiones “fue la manera”, como en “ha sufrido”. Es decir, denota el tiempo pasado, el de los hechos.

Por otra parte, a continuación, se mostrarán algunos ejemplos de cómo flexiona la forma personal “yo” al pronombre posesivo: “Días atrás un amigo preocupado por los problemas del país, me envió un largo ensayo sobre temas indoamericanos y, en especial, acerca del momento que vive Venezuela; y como me instó a opinar en el caso, yo... le respondí en los términos siguientes: ...” (Briceño-Iragorry, 1951, p.196). El uso de los pronombres en sus distintas estancias del discurso, en este caso el posesivo en primera persona (me), y el “yo” autoreferencial es lo que plantea A. Villegas en su hipótesis como “Espacio Personal” (Villegas, 2006). Continuando con la respuesta de lo anterior: “... Hubo una época barbara de la historia de las naciones, durante la cual el poder se discernía a quienes tuvieran mayor destreza de descabezar hombres.” (Briceño-Iragorry, 1951, p.196). Después de esta referencia remite el autor a un tema histórico de mucha importancia para el conocimiento de cualquier generación, por consiguiente, continúa:

En las monarquías absolutas, el Poder se concretaba en el rey por medio de una fórmula mágica, que estilizó el viejo concepto de los descabezamientos, ciertos teólogos antiguos fueron muy adictos a la teoría del “derecho divino” de los reyes, y olvidados del pueblo, hacían pasar de Dios al Rey, directamente, la función carismática

del Poder. Santo Tomás de Aquino, por lo contrario, reconoció en el pueblo el intermediario entre la Omnipotencia y los agentes visibles del Poder. (Briceño-Iragorry, 1951, p.197)

Haciendo mención sobre los verbos en la cita anterior, se observa el uso de los mismos en modo indicativo en tiempo pretérito imperfecto/copretérito (concretaba), pretérito perfecto simple/pretérito (estilizó, reconoció, fueron). (Modelos de Conjugación Verbal. Real Academia Española), los cuales remiten en el discurso a la ocurrencia de hechos reales pasados, y además se nota “la relación sintáctica y semántica que persona y verbo establecen” (Villegas, 2006, p.47).

Como complemento de la cita anterior, recogida en nuestra nación la idea de igualdad social que entró por la influencia de la revolución francesa, pero que no deja de sufrir tergiversaciones que fueron revisadas por Don Mario Briceño-Iragorry de la siguiente manera: “la vocación igualitaria del criollo creció en razón del nivel doloroso y fraternal creado por la guerra a muerte, lo cual, junto con la devastadora guerra federal, forjó la democracia social que caracteriza nuestro país” (1951, p.197). Se nota el uso de los verbos en pretérito, para que luego generen un conjunto de características que identifican los registros históricos del escritor con el objeto de plantear una opinión propia relacionada con el país. Más adelante escribe el autor: “La caprichosa estimativa de la igualdad ha promovido, también la crisis de jerarquía y la crisis de responsabilidad que tanto han contribuido al desajuste de nuestro proceso social” (Briceño-Iragorry, 1951, p.212). En esta ocasión se nota el uso de los tiempos compuestos en los verbos (ha promovido, han contribuido), así como también de la carga personal de la forma posesiva en tercera persona (de nuestro proceso social). Como complemento de la cita anterior: “Justamente un país como el nuestro, producto de una colonización popular como la española, debió haber formado una “minoría egregia”, que, de acuerdo con el concepto de Ortega

y Gasset, contribuyese a que fuésemos una nación suficientemente normal” (Briceño-Iragorry, 1951, p.197). Para escribir sobre este acontecimiento del pasado Don Mario Briceño-Iragorry recurre al uso del Pretérito Pluscuamperfecto (debió haber formado), el cual expresa tiempo pasado; su acción se presenta como anterior a otra acción también pasada, además, en esta ocasión aparece en los verbos el modo subjuntivo, pretérito imperfecto (contribuyese, fuésemos), donde se describe una acción o estado en el pasado cuyos límites temporales no son relevantes (Modelos de Conjugación Verbal. Real Academia Española).

Otra alusión que el mensaje de Briceño Iragorry (1951) está planteada de la siguiente forma:

Transportado al orden de nuestra vida de relación exterior del tema de la crisis de los valores históricos, damos con conclusiones en que pocas veces se han detenido los alegres enemigos del calumniado tradicionalismo. Jamás me he atrevido a creer que la nación sea todo sagrado e intangible, construido detrás de nosotros por el esfuerzo de los muertos, así éstos prosigan influyendo en el devenir social. Considero a la nación como fuerza humana que viene del fondo de la historia y la cual nosotros debemos empujar hacia el futuro. El hombre en sí, nada más que como individuo, vive en cuanto espera seguir viviendo, pero la conciencia del vivir le viene de la experiencia de haber vivido ya. Esta conciencia se agranda y se dilata cuando se refiere a la colectividad nacional. Puede decirse que el presente de los pueblos es apenas manera de puente o de calzada por donde es conducida la carga de futuro que gravita sobre nosotros como obra y representación de un pasado. (p.217)

Sobre esta cita se indicarán algunos elementos de la morfología y sintáctica del discurso, cómo actúa una especie de cinética en la escritura para lograr ciertos efectos en la lectura a través de los soportes semánticos, que por tanto demuestra el carácter cambiante

de la obra y su movimiento virtual o real, dichos elementos son los siguientes: en la frase “jamás me...” (carga personal con flexión del pronombre a “me”) “...he atrevido a creer... (adjetivo, verbo) “...que la nación...” (sustantivo) “...sea todo sagrado e intangible”. Revisados estos elementos se orienta en lo siguiente con la interpretación de la idea, la cual refiere ahora a lo que se dijo anteriormente sobre el sistema cambiante desde la lectura, desde el planteamiento de la revisión del discurso en el universo discursivo que es la obra, de ahí que el autor expresa: “Considero a la nación como fuerza humana que viene del fondo de la historia y la cual nosotros debemos empujar hacia el futuro”. Propone o interpreta la dialéctica propia de la historia, en síntesis, está presente la impronta personal. De manera magistral Don Mario revisa en el discurso el sentido histórico de la era indohispánica, donde a propósito de este trabajo entre los legados más grandes que nos dejaron fue el idioma y sobre las riquezas labradas por los mineros de España, que fueron saqueadas por piratas y corsarios al respecto dice: “Hoy, por carecer de un sentido histórico de continuidad, hemos llegado a ponderar el mérito de quienes aniquilaban las ciudades de nuestro mundo indohispánico y nos hemos hecho lerdamente a la tesis de los enemigos permanentes de España” (Briceño-Iragorry, p.218).

Esta tendencia analizada en el discurso lleva al salto de la obra al mundo moderno, es decir, a la explotación petrolera. Por tanto, dice Don Mario (1951): “Si buscásemos, para interpretarlas, las sombras del pasado, escucharíamos voces aleccionadoras, que nos dirían cómo la resistencia antigua contra la bandera invasora, la hemos convertido en singular alianza con los nuevos invasores” (p. 221). Al revisar las situaciones de la cita anterior propone una fórmula, por ello se hace necesario el uso del verbo “buscar” en el modo subjuntivo pretérito imperfecto (buscásemos), que además inspira cierta cortesía propia de Don Mario en su escritura. Para lograr la fórmula utiliza el verbo “escuchar” en el modo indicativo condicional (escucharíamos).

Partiendo de los supuestos anteriores, el autor profundiza sobre la mala interpretación histórica para el manejo de la riqueza y la relaciona con la parte axiológica. Por consiguiente plantea: “Para vallar y remediar la desarticulación sucedida con la hipertrofia de la riqueza, poco se ha hecho, por si no nada, en orden a defender los valores espirituales que mantengan nuestro perfil de pueblo” (Briceño-Iragorry, p.227). De igual manera, como se dijo anteriormente sobre forma generalizada de hacer un desden de la época hispánica, pasando desapercibidos por el idioma, dando como resultado la recurrencia de errores anteriores, indica lo siguiente Briceño Iragorry (1951): “La propia lengua, instrumento de lucha y de conservación de la nacionalidad, se desfigura por fácil y alegre adopción del uso de inútiles palabras extrañas (p. 227).

Con el objeto de sostener el legado del mensaje de Mario Briceño-Iragorry (1951), desde este trabajo, se expone lo siguiente en palabras del mismo autor:

¿Cómo unirnos para la defensa de nuestro “canon” histórico y de nuestros intereses nacionales, cuando pululan las circunstancias que nos conducen a la feroz discordia? He dicho que subestimamos los valores comunes que podrían uniformar nuestro genio de pueblo. Ello es cierto, pero quizá la crisis de la igualdad, la crisis de la presunción, la crisis del egoísmo, la crisis de la libertad, nos empujan fatalmente a desconocer ese deber que viene de la historia y nos lleva artificialmente a la lucha descarnada, cruel, implacable que da apariencia contraria al estricto valor humano del pueblo (Briceño-Iragorry, p.235).

### Referencias bibliográficas.

Briceño I. M. (1990). *Obras Completas. Ideario Político Social I. Pensamiento Nacionalista y Americanista I. Mensaje Sin Destino (1951)*. Caracas, Venezuela: Ediciones del Congreso de la República.

Modelos de Conjugación Verbal. Real Academia Española. Recuperado de: [www.rae.es/diccionario-panhispanico-de-dudas/.../modelos-de-conjugacion-verbal](http://www.rae.es/diccionario-panhispanico-de-dudas/.../modelos-de-conjugacion-verbal)

Villegas V. A. (2006). *Arquitectura de la Persona. Pronombre, Persona y Deixis*. Mérida, Venezuela: U.L.A.

## INDICE ACUMULATIVO

### Nº 1. Febrero 1992

**Director: Víctor Bravo**

**Bohórquez, Douglas**

*Después de Ayacucho*, de Enrique Bernardo Núñez

**Vale, Antonio**

Una aproximación a *La mano junto al muro* de Guillermo Meneses

**Hernández, Luis Javier**

Mito e historia en *La brisa viene de lejos* de Víctor Valera Martínez

**Carrillo, María del Carmen**

*Linaje de árboles* de Adriano González León: La nostalgia de la tierra.

**Carrillo Pimentel, Margoth**

Acercamiento a lo regional en Mario Briceño-Iragorry.

**Requena, Isidoro**

*Anastasia Giménez*

**Urrutia, María Eugenia**

El antipoema: modelo invertido del poema tradicional.

**León González, Libertad**

Lo fantástico y la muerte en *Emma Zunz* de Jorge Luis Borges.

**Alfonzo, José Rafael**

El cuento Rulfiano, estructura del discurso y de la historia.

**Bravo, Víctor**

Imagen de la cultura en José Lezama Lima.

**Uzcátegui, Ana Mireya**

El marco del lenguaje.

### Nº 2, Mayo 1994

**Director: Rafael José Alfonzo**

**Cuartín, Pedro**

Por los caminos de *Animal de costumbres* de Juan Sánchez Peláez.

**Valera, Dalis**

José María Arguedas y el lenguaje imposible.

**Mattalia, Sonia**

Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo.

**Delgado D., María Eugenia**

*Memorias de Altagracia*: la infancia y la búsqueda de lo absoluto.

**Brugnoli de Santiago, Roselia**

Los oficios domésticos y las palabras mitificadas en el quehacer poético de Ana Enriqueta Terán.

**Rojas, Alexis**

El universo cuentístico de Julio Cortázar.

**Caldera, Reina**

Transgresión y violencia en los cuentos de *Rajatabla*.

**Sánchez, Julio César**

*Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez, una visión histórica del Caribe.

**Nº 3 y 4, Julio 1996**

**Director: Rafael José Alfonzo**

**Bustillo, Carmen**

Álvaro Mutis: Parodia y auto-parodia en *La mansión de Araucaíma*.

**Baptista D., Carlos**

*Arco Secreto* Presagio e incertidumbre de un imaginario narrativo.

**Hernández Carmona, Luís Javier**

Patria arriba camino al mundo (Análisis de la generación del 18 Trujillana)

**Mello Morón, Arsenia**

La cifra de la nocturnidad en la poesía de Elías David Curiel.

**Requena, Isidoro**

La casa sin cimientos (Mario Briceño-Iragorry ensayista).

**Castillo, Luís Felipe**

Los últimos treinta años.

**Barroeta Briceño, María**

*El ermitaño del reloj*: simbología y misterio.

**Alfonzo, Rafael José**

Escritura: Técnica y realidad (Huidobro, Reverdy y Diego). Textuales

**Nº 5 y 6. Noviembre 1997**

**Director: Douglas Bohórquez**

**Alfonzo, Rafael**

Ramón Palomares: Nueva visión de lo telúrico.

**Arráiz Lucca, Rafael**

Francisco Pérez Perdomo y la metáfora de la persecución.

**Bohórquez, Douglas**

Cruzar un puente (En torno al poemario *Construcciones sobre basamento de niebla*).

**Bravo, Víctor**

Las figuraciones de la luz de la utopía en *Albastros* de Ana Enriqueta Terán.

**Carrillo, Carmen Virginia**

Atmósferas poéticas y la exploración de la alteridad en la poesía de Francisco Pérez Perdomo.

**Carrillo Pimentel, Margoth**

El tránsito o la pasión de un alucinado.

**Crespo Quintero, Pancho**

De la palabra a la naturaleza.

**Cuartín, Pedro**

Exordio a tres textos de Ana Enriqueta Terán.

**Guevara, Luís Camilo**

Registros para un posible asunto de la poética. (Textos y relaciones en la escritura abierta de José Barroeta Paolini).

**Carrera, Liduvina**

Los elementos ficticios de *Doña Inés contra el olvido*.

**Requena, Isidoro**

Jugando bajo la luna.

**Mata Gil, Milagros**

Apuntes para una estética de las recuperaciones en la novela Venezolana: Balza, Torres y Noguera, tres maneras de ver el cosmos.

**Teresa Torres, Ana**

Para leer a Milagros Mata Gil.

**Chirinos García, Juan Carlos**

*La égida de un autor* (voces en el espejo de Carlos Noguera).

**Rivas de Wesolowski, Luz Marina**

Metaficción e historia en la escritura de Ana Teresa Torres.

**Vásquez Tortolero, Mireya**

La multiplicidad psíquica: el doble en la novela *Marzo Anterior* de José Balza.

**Barreto, Juan José**

Disolverse y enmascararse, la poética en *Mata el caracol* de Milagros Mata Gil.

**Carrillo, Margoth**

Doña Inés contra el conjuro del tiempo y de la muerte.

**Bohórquez, Douglas**

*Después Caracas* en torno a José Balza

**Nº 7. Enero-Junio 1998.**

**Director: Douglas Bohórquez**

**Rivero, Eduardo**

Proceso de incorporación de lo fotogénico en el imaginario literario de Juan Rulfo.

**Baptista, Carlos**

*Si yo fuera Pedro Infante* de Eduardo Liendo.

**Chirinos, Eduardo**

Babel en la noche oscura de los significantes.

**Carrillo, Guadalupe**

Gadamer: Categorías generales en torno a la hermenéutica.

**Montauban, Jannine**

*El quijote* o la herejía de la escritura original.

**Carrillo, Carmen Virginia**

La generación del veintiocho, ¿Una generación literaria?

**Quintero, Pancho Crespo**

El Jazz en Venezuela: Trayectoria, presencia y proyección.

**Urdapilleta, Marco**

Entre el conservadurismo y el liberalismo: Rodó y Bunge en torno al hombre latinoamericano.

**Zambrano Espinoza, Josefa**

Marie-Pierre Fernández: Cerca de Kateb Yacine lejos de Nedjma.

**Rodríguez Silva, Aníbal**

Hermenéutica y conocimiento en la poesía de Ramos Sucre.

**Rodríguez Carucci, Alberto**

Teresa de la Parra. Del diálogo de géneros y la melancolía.

**Nº 8. Julio-Diciembre 1998**

**Director: Douglas Bohórquez**

**Ferro, Roberto**

*Santa Evita* de Tomás Martínez, la referencia inasible.

**Rodríguez Carucci, Alberto**

Mariano Picón Salas, narrador

**Soto, Livia**

Maison Carlos Fuentes et Compaigne. Dossier.

**Hernández Carmona, Luís Javier**

La generación española del 98 y el modernismo latinoamericano.

**Moreno Hernández, Carlos**

Noventa y ocho y regeneración

**Carrera, Liduvina**

La estética modernista en la dramaturgia de *El cojo ilustrado*.

**Urrutia, María Eugenia**

El teatro crítico e innovador de Don Ramón del Valle Inclán.

**Carrillo, Carmen Virginia**

Albores y ocasos del siglo, una mirada femenina.

**Baptista Díaz, Carlos**

El bolero: discurso de la postmodernidad en la narrativa latinoamericana.

**Alfonzo, Rafael**

El orden secreto en *Mercurio y otros metales* de Orlando Chirinos.

**Nº 9-10. Enero-Diciembre 1999**

**Directora: Carmen Virginia Carrillo**

1.- IV Edición de **Presencia y Crítica** “Cine y Literatura”

**Bravo, Víctor**

El creador en la intemperie.

**Farías, Tarik Souki**

Memoria del crítico impuro.

**Aray, Edmundo**

Citas, fragmentos y reflexiones.

**Rivero, Eduardo**

Juan Rulfo. Fotografía – cine y literatura. *Coloquio de inframundo*

**Criollo, Ender**

Tres close up

**Baptista Díaz, Carlos**

La escritura a través del cine.

**Rodríguez, Fernando**

Julio, por su camino.

**Linares, Jorge**

La voz narrativa en el cine.

**Barreto, Juan José**

*País portátil*. Novela y película.



**Hernández Carmona, Luis Javier**

El cine: La paradoja de un lenguaje.

**Miller, Paul**

“Tu no eres Revolucionario”: notas sobre transiciones ideológicas en dos películas de Gutiérrez Alea.

2.- Misceláneos

**Montauban, Jannine**

La parodia en *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat.

**Bravo, Víctor**

El verso, el padre y la belleza de la muerte.

**Urrutia, María Eugenia**

*Escuadra hacia la muerte* drama inicial del realismo profundo de Alfonso Sastre.

**Palomero, Mateo**

Reflexiones sobre las figuras femeninas en la novelas del Gaviero.

**Calzadilla, Juan**

El acceso a la oralidad en un marco posmoderno de la poesía Latinoamericana. Reflexiones sobre los supuestos de un boom poético.

**Cuartín, Pedro**

Tiempo y metaficción en algunos textos de Lydda Franco Farías, Efraín Hurtado y Luis Alberto Crespo.

**Balza, Roger**

El sujeto femenino en *Ifigenia* de Teresa de la Parra.

**Tejedor, Basilio**

¿Literatura sin lingüística?

**Carrillo, Guadalupe**

*Aura*, un enigma que se resuelve en el símbolo.

**Ordiz, Javier**

Dionisios y Ariadna en el altiplano. Comentarios a *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa.

**Medina, Diana**

José Gil Fortoul: Callejeo e intelectual.

**Valero, Analdo E.**

¿Realismo mágico pop?

**Medina, Celso**

Razón y fe en Miguel Unamuno.

**Villar Liste, Violeta**

Textualidad y sociedad en *Ifigenia* de Teresa de la Parra.

**Nº 11. Enero-Julio 2000**

**Director: Carmen Virginia Carrillo**

**Requena, Isidoro**

La literatura, experiencia de pensamiento.

**Carrillo, Carmen Virginia**

Los manifiestos vanguardistas Latinoamericanos, un espacio de reflexión política, Filosófica y artística.

**Britto García, Luís**

Conciencia de América Latina: requerimiento y pensamiento imperial.

**Baptista, Carlos**

El cuerpo y la obra.

**Santana, Nancy**

El ecofeminismo Latinoamericano: Mujer y naturaleza como símbolos.

**Urrutia, María Eugenia**

Robusto Vino: Propuestas de Gabriela Mistral sobre cultura y educación popular.

**Morales, Edgar Samuel**

Para una historia de las mentalidades en la globalización.

**Hernández Carmona, Luís Javier**

El ser heterogéneo frente a la noción de nación Latinoamericana: una reciprocidad disyuntiva.

**Carmona, María**

El pensamiento Venezolano en los inicios del siglo XIX: un encuentro entre filosofía, ciencia y religión.

**Domínguez, Francisco**

Chile: Los intelectuales y el “gattopardismo”.

**Lasarte, Javier**

Preguntas inútiles: del turismo a la teoría de la cultura Latinoamericana.

**Quintero, Crespo Francisco**

“De todo Laberinto se sale por Arriba”. Una propuesta para pensar y pensarnos en América Latina

**Barreto, Juan José**

Catacresis, autoconciencia y lugar del compromiso: la ética del intelectual y la geografía cultural.

**Ferro, Roberto**

La ficción como problema de la teoría.

**Rubilar, Luís**

Vínculos especiales del constructo identitario Latinoamericano: Antecedentes literarios.

**Villegas, Alberto**

Los signos de los tiempos y de los espacios.

**Perdomo, Camilo**

Del fin de los fundamentos de la educación a una ética. Estética en la postmodernidad

**Alfonzo, Rafael**

Nuestro rostro oculto

**Araujo, Carmen**

El graffitti y su simbolización social

Reseñas:

Cahier de E. M. Cioran

**Camilo Perdomo**

Un Camino en el Mundo de U.S. Naipaul

**Analdo Valero**

Si me han de Matar Mañana de Igor Delgado Senior

*José Gregorio Mendoza Uzategui*

**Nº 12. Junio-Diciembre 2000**

**Director: Rafael José Alfonzo**

**Bravo, Víctor**

Representación y repetición en Michel Foucault.

**Valero, Arnaldo**

Representaciones de la nación en la literatura del caribe de expresión inglesa.

**Gaspar, Catalina**

Poder, logocentrismo, ficción: lectura desde la metafiction latinoamericana.

**Fernández L´Hoeste, Héctor D.**

De insectos y otros demonios: breves apuntes sobre las obsesiones de Guillermo del Toro.

**Mendoza, José Gregorio**

*Purapalabra*, Luís Britto García en los confines de la representación.

**Vásquez Castro, José Gregorio**

La región más transparente: Una aproximación a *Amor y terror de las palabras* de J. M. Briceño Guerrero.

**Mansoor, Ramón**

La tierra americana, el lenguaje poético y la construcción de identidades en dos poetas caribeños: Vicente Gerbasi y Derek Walcott.

**Martins, Floriano**

La modernidad de la poesía en Hispanoamérica.

**Hintze de Molinari**

Prácticas narrativas decimonónicas.

**Vicente Gómez, Francisco**

Cuento y figura: *La tienda de muñecos* de Julio Garmendia.

Reseñas

*Trato con duendes* de Rafael José Álvarez

**Rafael José Alfonzo**

*Última luna en la piel* de Orlando Chirinos

**Pedro Cuartín**

*Espantapájaro de la memoria* de Carlos Baptista

**Luis Javier Hernández Carmona**

*Memoria del escriba* de Aníbal Rodríguez Silva

**Douglas Bohórquez**

**Nº 13. Enero-Junio 2001**

**Director: Alberto Villegas Villegas**

Villegas Villegas, Alberto

**Palabras de apertura.**

Ortípozo, Aníbal

**Llama errática, ardor pasajero. Límites y logros en los lenguajes de la subversión en las artes visuales.**

Rodríguez Silva, Aníbal

**Metáfora y verdad en la hermenéutica de Gadamer.**

Baptista Díaz, Carlos

**El género en la literatura o lo otro.**

Hernández Carmona, Luís Javier

**Subvertir desde la pasión. La Vorágine y las metáforas del amor.**

*Urrutia, María Eugenia*

Subversión en la poesía. El antipoema de Nicanor Parra.

Cuartín, Pedro

**Iconoclastia y poesía.**

Alfonzo, José Rafael

**Verdades y mentiras en la vanguardia literaria venezolana.**

Portillo Parody, Jairo

**Lego, lerdo y lento.**

Barrera Linares, Luís

**Literatura: una sociedad de acólitos anónimos.**

Pérez, Francisco Javier

**Investigar la ética de la subversión lingüística. Pequeña teoría sobre diccionarios, purismos y subversión.**

Barreto, Juan José

**Lugares de América y su condición de escritura.**

Colmenárez, Asdrúbal

**Plástica, plásticos y su-b-versión.**

González Batista, María Fé

**La década de los sesenta y el lenguaje de la subversión.**

**Nº 14. Julio-Diciembre 2001.**

**Director: Alberto Villegas Villegas.**

**González León, Libertad**

Los ojos de la infancia.

**González Batista, Marifé**

Apuntes para una caracterización del subsistema dialectal andino.

**Villegas Villegas, Alberto**

Arquitectura de la persona.

**Bohórquez, Douglas**

*La isla de Robinsón*: poder y pasión de lectura.

**Baptista Díaz, Carlos**

Una visión del cuerpo otro (Entre el modernismo y Agustín Lara).

**Hernández Carmona, Luís Javier**

Gallegos: Una relectura desde las paradojas del cuerpo y las metáforas del amor.

**Cuartín, Pedro**

El juego ha comenzado en algunos textos de Ednodio Quintero y Adriano González León.

**Requena, Isidoro**

Lenguaje y literatura.

**Urrutia, María Eugenia**

Antonio Buero Vallejo: Figura eminente del teatro Español de posguerra.

**Araujo, Carmen**

El arte: un techo a dos aguas.

**Aranguren, Willy**

Salvador Valero. Artista de Trujillo. Hombre amoroso de acción y pensamientos holísticos.

**Nº 15. Enero-Junio 2002.**

**Director: Comité Editorial**

**Villegas Villegas, Alberto**

Territorios de la palabra.

**Popescu, Gabriela**

La unidad diversificada del pensamiento humano y sus creaciones artísticas.

**Gollo Chávez, Américo**

Arte y Lenguaje.

**Rengifo, Diana**

El uso del lenguaje en la elaboración historiográfica.

**Barreto González, Juan José.**

Las espigas del espíritu: entre la desdicha y la resistencia.

**Graterol Villegas, Aura**

El discurso escolar de la ciudadanía. Una mirada desde la hermenéutica.

**Rodríguez Carucci, Alberto**

Amalivaca en Cuba.

**D'Elia, Pierina**

Sócrates en el siglo XXI, ¿Utopía como ejemplo de vida?

**Vásquez, Víctor.**

Ariadna en el laberinto: una lectura de *La Casa de Asterión*.

**Mora, Pascual.**

Bolívar, imaginario social.

Reseñas

*Las hendiduras del sueño* de Pedro Quartín

**Barreto Juan José**

*Niños creadores: experiencias de un taller* de Pena T., Mercedes A.

**Urribarrí Raisa**

*Contra la muerte* de Gonzalo Rojas

**María Eugenia Urrutía**

**Nº 16. Julio-Diciembre 2002**

**Director: Alberto Villegas Villegas**

**Estudios**

**Rubilar, Luís**

Mariano Picón Salas – Mario Briceño-Iragorry: voces andinas de una generación venezolana (siglo XX).

**Bermúdez, Nilda.**

El proceso petrolero del Zulia en la visión de escritores, poetas y periodistas.

**Artículos**

**Carrillo, Guadalupe Isabel**

Lo real y su expresión abyecta en la ciudad de Julio Ramón Ribeyro.

**Morales Sales, Edgar Samuel**

Literatura y Sociedad en Puerto Rico.

**Rojas, Clea**

¿Qué hay de nuevo, viejo?: la tragicomedia de cualquier docente de lengua y literatura latinas.

**Urrutia, María Eugenia**

*Las Meninas*. El debate entre la inteligencia y el poder.

**Entrevistas**

Diálogo entrañable: Entrevista a Don Antonio Buero Vallejo por María Eugenia Urrutia

**Nº 17. Enero-Junio 2008**

**Nueva Etapa**

**Director: Luís Javier Hernández Carmona**

**Dossier:**

Veinte años del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Mario Briceño- Iragorry»

**Estudios**

**Hoëvar, Drina.**

La 'Prosa Apasionada' de Thomas De Quincey.

**Artículos**

**Rivas, Renato.**

Estridentistas y Contemporáneos: génesis de la moderna poesía mejicana.

**Pérez Rangel, Lenín.**

La infancia: recinto de la memoria para atenuar la nostalgia en la poesía de Antonio Pérez Carmona.

**Barreto González, Juan José.**

Las espigas del espíritu: Entre la desdicha y la resistencia.

**Hernández Carmona, Luis Javier.**

Adriano Gonzalez León entre los intersticios de la memoria y la palabra.

**González Batista, María Fé.**

La persuasión y el recurso dramático de la narración.

**Urrutia, María Eugenia.**

El hombre devorado: La poesía del hacer deshaciéndose.

**Nº 18. Julio-Diciembre 2008**

**Nueva Etapa**

**Director: Luís Javier Hernández Carmona**

**Estudios:**

**Homenaje a Mario Briceño-Iragorry**

**Muñoz Arteaga, Valmore.**

Briceño-Iragorry: Educación, humanismo e identidad nacional.

**Urrutia, María Eugenia.**

Mario Briceño-Iragorry: Función de la literatura y de la educación en la formación de la juventud.

**Medina Machado, Alí.**

Una escritura múltiple sobre Briceño-Iragorry.

**Perdomo, Camilo.**

Después de Don Mario. Una lectura en clave postmoderna.

**Rodríguez Iturbe, José**

La palabra y la historia. Notas introductorias a Mario Briceño-Iragorry.

#### **Artículos**

**Évora Rivero, Carmen Mayela.**

La imagen Goffmaniana en *Solitaria solidaria* de Laura Antillano.

**McCulloch, John.**

En busca de Elisabeth Mulder: *Sinfonía en rojo* (1929) y la tradición poética española.

**León, Jonathan.**

La frustrante dicotomía del no querer ser y el querer ser. Apuntes sobres literatura e identidad.

**Mora, Pascual.**

Rómulo Betancourt: Patriarca de la democracia Venezolana.

**Ferro, Roberto.**

Aproximaciones a las crónicas *De perlas y cicatrices* de Pedro Lemebel.

**Calles, Josefina**

*Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres. La voz femenina entre las voces de la historia.

**Hernández Carmona, Luis Javier**

Las máscaras de la historia en la poesía de Pablo Neruda.

#### **Nº 19. Enero-Junio 2009**

**Nueva Etapa**

**Director: Luis Javier Hernández Carmona**

**Balza, José**

Historia de alguien.

**Ruíz Pacheco, Inés**

La recuperación del juego en Don Quijote de la Mancha.

**Mendoza Rondón, Ally Rafael**

La poesía en Don Quijote.

**Urrutia, María Eugenia**

Utopía y contrautopía en el Quijote.

**Medina Machado, Alí**

Una poética sobre el Quijote

**Barreto González, Juan José**

¿Hay otra cosa que enmendar en esa leyenda, señor bachiller?.

**Cuartín Torres, Pedro**

La palabra se desata en distantes sentidos desde unos papeles y cartapacios.

**Villegas Villegas, Alberto**

Cervantes y el «hablar llano»

**Araujo Valero, Carmen**

El Quijote en la plástica universal.

#### **Nº 20. Julio-Diciembre 2009**

**Nueva Etapa**

**Director: Luis Javier Hernández Carmona**

**Barreto González, Juan José**

¡No me digas quien soy! Márgenes para el olvido.

**Hernández Carmona, Luis Javier**

Mario Briceño-Iragorry frente al réquiem de una pseudohistoria.

**Mora García, J. Pascual**

La invención de la tradición y la construcción simbólica de la nación Venezolana.

**Villegas Villegas, Alberto**

Del discurso de la cotidianidad al discurso de la trascendencia.

**Berrios Berrios, Alexis**

Mario Briceño-Iragorry y Antonio Nicolás Briceño bajo la óptica histórica.

**Peña, Yherdyn**

El dilema de construir memoria.

**Briceño Linares, Marío Alonzo**

Mario Briceño-Iragorry, el trujillano universal. “Su familia de ayer y de hoy”.

**Perdomo, Camilo**

Don Mario: su idea de crisis en lectura posmoderna.

**Zuleta Rosario, Jesús Enrique**

Memoria y conciencia civil.

**Requena, Isidoro**

Escritura Memoriosa.

**Parada, Nereida**

La vigencia del pensamiento educativo de Mario Briceño-Iragorry en la Venezuela actual.

*El Balance de las Injurias*

**Briceño-Iragorry, Mario**

*Pequeño Tratado de la Presunción*

**Briceño-Iragorry, Mario**

*Mensaje sin destino*

**Briceño-Iragorry, Mario**

**Nº 21. Enero-Junio 2010**

**Nueva Etapa**

**Director: Luis Javier Hernández Carmona**

**Estudios:**

**Viera, Delfin**

Éxito en más de un mundo. Apuntes sobre la vida y obra de Francisco Herrera Luque.

**Quintero Weir, José**

Tradición oral y construcción de la historia.

**Camacaro de Suárez, Zully**

El arquetipo de lo femenino en las historias de vida de Armando José Sequera.

**Artículos:**

**González González, George**

La literatura cristiana de Sor Juana Inés de la Cruz a la luz del pensamiento literario de Aristóteles.

**López, Silvana**

Conti, Di Benedetto y Onetti: narrativas de la decepción.

**Mejías, Fernando**

Un niño perdido: reflexiones sobre la dinámica entre el poder y la ciencia en la vida y obra de Rafael Rangel.



**Muñoz, Jesenia y Valera, Glenda**

El cuerpo femenino como instrumento de seducción en la novela Doña Barbara.

**Di Mare, María Fabiola**

El relato intimista y la literatura petrolera.

**Méndez-Reyes, Johan**

Imaginación y utopía en La ciudad del sol de Tommaso Campanella.

**Miliani, Domingo**

Vuelo rasante por nuestro Siglo XX.

**Frailán, Pedro**

La imaginación entre nación y la soberanía.

**Caldera, Reina**

El oficio de escribir: una aproximación a través del cuento.

**Nº 22. Julio-Diciembre 2010**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

**Estudios:**

**Coronado Barreto, Beatriz Elena y Ruíz Morón, Deyse.**

Estrategias para la comprensión inferencial en la lectura del hipertexto telemático.

**Fernández, María Eugenia**

Literatura y abismo: una poética de lo nuevo en *Tres* de Roberto Bolaño.

**Artículos:**

**Asuaje Salazar, Anairene**

Por una semiótica del texto y la cultura en el personaje principal de *La maravillosa vida breve* de Oscar Wao.

**Mendoza Bernal, María Inés**

Del novelista Vladimir Nobokov al cineasta Stanley Kubrick: La "Lolita" que transita del papel a la pantalla.

**Flores Martínez, Jordi Santiago**

Lo privado y lo público en la representación de la ciudad en la poesía de Rafael Cadenas y Juan Calzadilla. El Otro/Yo y el Yo/Otro.

**Castillo Fernández, José Ramón**

Cartografías dramaturgicas. Violencia en el discurso del teatro y las artes plásticas.

**Martins do Rosário, Nísia y Machado Aguiar, Lisiane**

Mapiamientos de los imaginarios tecnológicos: seres artificiales representados por el cine de ciencia ficción.

**Favi Cortés, Gloria**

El cuerpo y la ciudad en algunos textos de la Literatura Chilena (1920-1965).

**Bravo Ramirez, Ernesto y Vasquez Medina, Victor**

El uso confuso de lo endógeno como desarrollo en Latinoamérica, particularmente en Venezuela.

**Briceno Gudiño, Jonathan**

Ismaelillo: inscripción de nuevo sujeto literario hispanoamericano.

**Briceno Briceno, Jesús Rafael**

La ideología como última religión.

**Albahaca Rivero, Oscar**

Aproximación a la metáfora en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo.

**Viloria P. Yuliana F.**

El discurso violento en la novela *El Desbarrancadero* de Fernando Vallejo.

**Coelho, Fabián**

Testimonio de una épica fallida: una dimensión histórica de la historia en *Falke* de Federico Vegas.

**Mario Briceño-Iagorry**

Positivismo y tradición.

**Nº 23. Enero-Junio 2010**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

**Estudios:**

**Montilla, Rosa**

Utopía y representación del mundo en *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala.

**Valdivia, Benjamín**

De lo estético a lo ontológico: Tres modalidades de lo artístico ante la realidad en el entorno de las vanguardias.

**Artículos:**

**Peña Arenas, Cindy Mayerly**

La figura femenina como puente entre el erotismo y literatura en *La procesión de los ardientes* del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama.

**Andrade Caicedo, Ender Enrique**

Calor, desolación y nostalgia: una lectura emotivo-racional de tres cuentos latinoamericanos.

**Ayala Pérez, Teresa**

De virtus y kibernētēs a virtualidad y cibernética: Un acercamiento comunicativo a la era digital.

**Motato C., Hernando**

La presencia del tango en *El túnel*.

**Del Villar Quiñones, Pedro**

Notas para una historia de la ilustración gráfica en México.

**Morán Rodríguez, Greisy María**

La semiótica del vestido en hija de la fortuna.

**Márquez Vargas, Vanessa A.**

No es tiempo para rosas rojas: la mujer y la revolución de su tiempo.

**Briceño Maldonado Yronilde del Carmen; Villegas Villegas, Alberto;**

**Pasek de Pinto, Eva**

*Fundamentos epistemológicos* relativos al Humanismo presentes en el currículo de Educación Integral de la Universidad de Los Andes-Trujillo y de la Universidad Bolivariana de Venezuela.

**Mario Briceño-Iragorry**

El retorno de Bolívar.

**Nº 24. Julio-Diciembre 2011**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

**Estudios:**

**Rosario Toro, María Alejandra y Vitora Materán, Ludimar**

La vida como discurso en la cuentística de Horacio Quiroga.

**Briceño Reyes, Dimitri**

Gabriel García Márquez en la pluma de Gerald Martin.

**Artículos:**

**Santos Montilla, Betty Coromoto**

Trujillo: identidad cultural... Clave histórica de la multiculturalidad.

**Ávila de Vanegas, Nelly y Pasek de Pinto, Eva**

La hermenéutica de H. G. Gadamer en el educar/educarse.

**Urrutia, María Eugenia**

Ana Ozores en Vétusta. El recorrido de una degradación.

**Rivero Ramírez, Paula Josefina**

Un tejido inconcluso y conflictivo.

**Gil Terán, Ana Virginia**

Tradiciones orales: fuente viva del saber popular.

**Mario Briceño-Iragorry**

Llanto en la muerte de un muchacho negro.

**Nº 25. Enero-Junio 2012**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

**Estudios:**

**López Pérez, Ricardo**

Homero y Hesíodo en el origen de la filosofía.

**Arguinzones Lugo, Francis y García Martínez, Jennifer**

Madreidad y drogas en el mundo-de-vida popular venezolano.

**Artículos:**

**Muñoz Manyoma, Jesenia Carolina**

El personaje en el mito y el mundo en la novela *Aura* de Carlos Fuentes.

**Brito Márquez, Rosmar**

Cuerpos vestidos/con convenciones al desnudo: *Mundo, demonio y carne* de Michaëlle Ascencio.

**Peña Bastidas, Armando José**

La transfiguración del cuerpo y la refiguración en las imágenes del ser enunciante en la novela *Aura* de Carlos Fuentes y las pinturas de Eduardo Naranjo.

**Briceño, Katuska**

Los signos del discurso finisecular a través del intertexto.

**León González, Libertad**

El mito de el dorado y sus protagonistas. Aportes fundamentales en tres novelas históricas *Ursúa* (2005) y *El país de la canela* (2008) de William Ospina y *El camino de el dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri.

**Cuartín Torres, Pedro**

Círculo y transfiguración en algunas obras de José Balza.

**Mario Briceño-Iragorry**

La declaración de Panamá (Anverso y reverso de una conducta).

**Nº 26. Julio-Diciembre 2013**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

Estudios:

Dossier: Homenaje al Dr. Isidoro Requena

**Requena, Isidoro**

Confieso que leo.

**Vidal Torres, Amalia**

Pregón.

**Martínez Lorca, Andrés**

Isidoro Requena, el maestro que enseñaba a pensar junto al Mediterráneo.

**Villegas Villegas, Alberto; Briceño, Jesús Rafael; Valera, Argenis; Barreto, Juan José y Briceño, Katiuska**

Diálogo entre amigos.

Artículos

**Hernández Carmona, Luis Javier**

Filosofía, literatura y región; el fundamento hermenéutico en Isidoro Requena.

**González Rosario, Wilfrido José**

Con-terráneos y con-textuales: Isidoro Requena.

**Bohórquez, Douglas**

Una propuesta de aproximación semiológica al discurso poético. El caso de la poesía de Ana Enriqueta Terán.

**Favi Cortés, Gloria**

El lenguaje de la ausencia: las cartas de petición enviadas por los familiares de los detenidos desaparecidos en Santiago de Chile (1974-1975).

**Valdivia, Benjamín**

Novedad del arte y muerte de la belleza.

**Linares Simancas, Juan Joel**

Imaginar y crear certezas desde la escritura.

**Mario Briceño-Iragorry**

El retorno de Bello

**Nº 27. Enero-Junio 2013**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

Estudios:

**León Niño, Jonathan J.**

La libertad humana interpretada según las visiones de orden y caos en la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.

**Escalona, Xiomara; Valderrama, Yajaira**

Semiótica y semiosfera del cuerpo en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig.

**Artículos:**

**Di Mare Linares, María Fabiola**

Cultura, formación y cambio de mentalidad a fines del Siglo XIX. Un análisis desde *El cojo ilustrado*.

**Fariás López, Isbelia Esther**

Austin y Wittgenstein: El absurdo intento clasificatorio del lenguaje visto éste como una vieja ciudad.

**Barreto González, Juan José**

Duda y existencia en *Ídolos Rotos*.

**Rubio Bastidas, Yesica Andreina**

Mirada sobre la cultura: un diálogo entre Mario Briceño-Iragorry y Domingo Miliani.

**Salas Zamudio, Salvador**

Imágenes que se forman por la acción de la luz, el Daguerrotipo en México.

**Mario Briceño-Iragorry**

*Lección y Sentido de Antonio Nicolás Briceño.*

**Nº 28. Julio-Diciembre 2013**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

Estudios

**García Pereyra, Rutilio**

Un acercamiento a la construcción discursiva de la Leyenda Negra de Ciudad Juárez.

Artículos

**Araujo Valero, Carmen**

La Bienal “Salvador Valero”: una experiencia de trabajo en el arte popular en el ámbito de la academia.

**Andrade Caicedo, Ender Enrique**

Consideraciones en torno a *Lucía*, de Emilio Constantino Guerrero.

**Briceño Briceño, Jesús Rafael**

Su Excelencia, el Libertador Simón Bolívar: Lector, formador y reformador.

**Montilla, Miguel Ángel**

La crueldad en la uva.

**Carrillo Torea, Carmen Virginia**

Viaje y extranjería en la poesía de Laura Cracco y Carmen Leonor Ferro.

**Mario Briceño-Iragorry**

Venezolanidad y tradición (1953); Lexico para antinacionalistas (1953); La guía para el injerto (1953)

**Nº 29. Enero-Junio 2014**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

Estudios

**Ayala Pérez, Teresa**

Análisis de discursos periodísticos. La lectura analítica en la era del smartphone.

Artículos

**Carrillo Torea, Guadalupe Isabel; Morales Sales, Edgar Samuel**

Lo continuo y lo fractal. El cambio social en el Caribe.

**Medrano de Luna, Gabriel**

Saludando a San Antonio en su reino celestial. Narraciones y sucesidos de Juventino Rosas, Gto.

**Favi Cortés, Gloria**

El Creacionismo y la manifestación de lo sublime en algunos textos poéticos de Vicente Huidobro.

**Cárcano, Enzo**

De mujeres e identidades: sobre el diálogo y la identidad femenina en *Las libres del sur*, de María Rosa Lojo, e *Irse de casa*, de Carmen Martín Gaité.

**Valdivia, Benjamín**

Nietzsche, las vanguardias y la necesidad de futuro.

**Peña Bastidas, Armando José**

Las intermitencias de los ensueños. Un acercamiento a la poética de Lydda Franco Farías.

**Vásquez, Víctor**

El espejo de Eco.

**Valera, Dalis Coromoto**

Entre el poder y el infortunio en *El pasajero de Truman* de Francisco Suniaga.

**Mario Briceño-Iragorrry**

La vida de los héroes.

**Nº 30. Julio-Diciembre 2014**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

Estudios

**Hernández Carmona, Luis Javier**

*Cien años de soledad*. La reinención del Español en la utopía Latinoamericana  
*One hundred years of solitude*. The reinvention of spanish in latin american utopia.

Artículos

**López Vera, Elvia Estefanía; Duque Hernández, Miguel Ángel**

La doble muerte de Santiago Nasar: apuntes sobre el personaje en *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez.

Double death of Santiago Nasar: notes on the character in *Crónica de una muerte anunciada*, by Gabriel García Márquez.

**Da Costa Gómez, Josefina Isabel**

*El amor en los tiempos del cólera*: amor y tragedia en la literatura.  
*Love in the cholera times*: love and tragedy in latinoamerican literature.

**Linares Simancas, Juan Joel**

Hacia una cartografía de la sensibilidad y de la imaginación.  
Towards a cartography of feeling and imagination.

**Ruza Montilla, Ivonne**

La soledad en la narrativa Gabriel García Márquez.  
Loneliness in the narrative Gabriel García Márquez.

**Valderrama Valera, Yajaira Margarita**

El Sujeto anónimo en *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez.  
Sujet Anonymous on *Memoria de mis putas tristes* by Gabriel García Márquez.

**Mario Briceño-Iragorry**

*Mi infancia y mi pueblo. Evocación de Trujillo* (Carta Primera).  
*My childhood and my hometown. Evocation of Trujillo* (First Letter).

**Nº 31. Enero-Junio 2015**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

Estudios

**Efraín Rangel Guzmán; Rutilio García Pereyra**

Género y tradición. Un estudio etnográfico en la Sierra Tepehuana.

Artículos

**Cardoza Figueroa, Reinaldo**

Las empresas fallidas del héroe: consideraciones en la narrativa de Rubi Guerra

**Castillo Fernández, José Ramón**

La ironía y lo grotesco en *Profundo* (1991) de José Ignacio Cabrujas y su proyección discursiva.

**Rizo Carmona, José Merced**

El “sujeto pedagógico” desde la perspectiva de la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer.

**Briceño Lozada, Katiuska**

La ciudad en la mirada de Armando José Sequera.

**Ángel Rubio, Xiomara**

Las artes plásticas como recurso en el diseño de estrategias didácticas para el aprendizaje de las Matemáticas.

**Mario Briceño-Iragorry**

La traición de los mejores. Esquema interpretativo de la realidad política venezolana.

**Nº 32. Julio-Diciembre 2015**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

Estudios

**Ralón Laureano**

Fluir entre las cosas: un análisis ontológico-existencial del ser-cronopio.

Artículos

**Julsrud López, Sara; González Compeán, Francisco Javier**

Interdisciplina y arte total: Funcionalidad y política.

**Nava Marín, José Manuel**

El mundo al revés como estética: lo paródico en dos novelas de Federico Andahazi.

**Moreno Suárez, Franquelina Margarita**

Cultura Clásica Grecolatina en la poesía de Hanni Ossott.

**Madriz Gutiérrez, Jesús Antonio**

Antes que anochezca y el arte menor.

**Briceño Peña, María Magdalena**

Filosofía para niños: un acercamiento a la comunidad de investigación.

**Mario Briceño-Iragorry**

La hora undécima. (Hacia una teoría de lo venezolano).

**Nº 33. Enero-Junio 2016**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

**Estudios**

**Terán González, Carol**

Lo simbólico, desde la muerte, en el discurso poético de Gonzalo Rojas.

**Artículos**

**Torres Mojica, Tarik; González Compeán, Francisco Javier**

83 novelas, de Alberto Chimal: formas narrativas en tiempos virtuales.

**Bohórquez, Douglas**

Amor, literatura y rebelión. Notas de lectura a partir de Octavio Paz.

**Flores Lara, Beatriz Jazmin; García Pereyra, Rutilio**

Análisis de los sellos presidenciales de México de 2000 a 2015.

**Briceño, Katiuska**

La escritura académica: un híbrido cultural.

**León González, Libertad**

La novela histórica y sus personajes.

**Gutiérrez Escalona, María Isabel**

El sentido de Los Velorios de La Cruz de Mayo en la Comunidad “La Blanquera”, Estado Yaracuy

**Peña, Yherdyn; Terán, Carol**

Elementos comparativos del discurso social y del discurso de poder.

**Briceño-Iragorry, Mario**

“Caña de azúcar”

**Nº 34. Julio-Diciembre 2016.**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

**Estudios**

**Barreto González, Juan**

Meditaciones sobre la independencia, verdad y utopía.



**Herrera Diamónt, Yubraska**

Huellas mestizas y manos de tierra.

**Farías Aguilar, Christian Román**

Las místicas indígenas, moderna y orientalista en la poética de Gustavo Pereira, como aporte a la sensibilidad estética del venezolano.

**Baptista Díaz, Carlos Rafael**

El pentagrama musical en la novela venezolana.

**Olmos M. Yenni Carolina**

El arte de narrar: reminiscencia del mundo andino en los personajes de *El combate* de Ednodio Quintero.

**Pérez Rodríguez, Mariela Sofía; Velazquez Terán, Neyda Carolina**

Costumbrismo y modernidad en Venezuela: dos cronistas, un país.

**Madriz Gutiérrez, Jesús Antonio**

Repensar lo venezolano: una mirada del caracazo desde la obra *Ciudad abandonada en el fondo de mi corazón* de Laura Antillano.

**Nava Marín, José Manuel**

El ser histórico en la narrativa de Agustín García: contribuciones a una teoría de lo venezolano desde la literatura falconiana.

**Ruza Montilla, Ivonnee**

Educación en Venezuela: una incertidumbre entre lo político y lo científico.

**Froilan Vieras, Marci Maryoli**

La mujer en la sociedad cultural de los setenta en *No es tiempo para rosas rojas* de Antonieta Madrid (1975).

**Terán González, Carol; Peña Delgado, Yherdyn**

Hacia una teoría de lo venezolano crisis de pueblo: tradición y contra-dicciones. (Discursos urbanos y cultura de masas en la [de]formación de la venezolanidad).

**Bello Forjonell, Floriman**

Las otras palabras: manifiestos venezolanos de retaguardia.

**Peña Bastidas, Armando José**

El “ser” latinoamericano: preceptos de una búsqueda identitaria desde Jonuel Brigue.

**Sosa Silva, Maylen**

Líneas para un mapa de lo venezolano: *Rajatabla* como libro rizomático.

**Escalona Montilla, Xiomara Carolina**

Representación de lo venezolano en dos novelas de tiempo y espacios: *Las memorias de Mamá Blanca y Doña Bárbara*.

**Briceño Gudiño, Jonathan**

Los caminos hacia lo venezolano.

**Castillo Vazquez, Roexana Andreina; Terán González, Carol del Carmen**

Hacia una teoría de lo venezolano desde lo popular: el canto de Alí, la imagen de Salvador.

**Mario Briceño-Iragorry**

Dimensión y urgencia de la idea nacionalista. Pequeño discurso sobre venezolanidad y americanidad.

**Índice Acumulativo.**

Cumulative Index.

**Nº 35. Enero-Junio 2017**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

**Estudios**

**Ayala Pérez, Teresa Cecilia**

Enfoque discursivo en la enseñanza de la lengua a través de *El Quijote*.

**Moreno, Douglas; Illas, Wilfredo; Albarrán, Manuel**

La universidad latinoamericana y los estudios culturales. Una revisión breve de su realidad evolutiva.

**Artículos**

**Espinoza León, Omacel Chiquinquirá**

Harold Bloom, los culturalistas y la conducta científica.

**Guzmán Toro, Fernando José**

Las pinceladas angélicas de Raúl Valera.

**Hernández Carmona, Luís Javier**

Lo regional-universal en la poética de Ramón Palomares.

**Rojas Paredes, Alexis del C.**

*La región vacía*, discurso estético de un hecho trascendente.

**Angel, Eros**

Filosofía y literatura: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* desde la poética Aristotélica.

**Ralón, Laureano**

El modelo y sus materiales: la ontología orientada a objetos y el armado de *62/Modelo para armar*.

**Salazar Estrada, Yovany**

Recreación de la actividad laboral de los emigrantes en el Cuento Ecuatoriano.

**Favi Cortés, Gloria**

La incursión de los bandoleros catalanes en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

**Briceno-Iragorry, Mario**

El Retorno de Bello

The Return of Bello

**Nº 36. Julio-Diciembre 2017**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

Editorial

**XXX Aniversario del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceno-Iragorry” y la Maestía en Literatura Latinoamericana**

Lecturas desde la Colmena: Seminario con Isidoro Requena.

Estudios

**Vásquez, Víctor**

Epistorario de Mariano Picón-Salas.

Artículos

**León González, Libertad**

La novela histórica de la emancipación, diálogos discursivos en la red.

**Araque Escalona, Juan Carlos**

*Si yo fuera Pedro Infante* de Eduardo Liendo: una mirada desde las claves posmodernas.

**Mendoza Barrios, Kabir Lennon**

Jóvenes transgresores, psicopedagogía y semiótica.

**Silva García, Yusbéliz Josefina**

Vicente Gerbasi un poeta tocado por la Gracia.

**Madriz Gutiérrez, Jesús**

El tema del lenguaje en la obra de José Manuel Briceño Guerrero.

**Nava Marín, José Manuel**

El tiempo carnavalesco en la literatura latinoamericana contemporánea: lo efímero en dos novelas de Federico Andahazi.

**Briceño Gudiño, Jonathan**

Jacobo Borges y lo venezolano: una estética de la convulsión.

**Briceño-Iragorry, Mario**

La hora undécima (Hacia una teoría de lo venezolano).

**Índice Acumulativo.**

**Nº 37. Enero-Junio 2018**

**Nueva Etapa**

**Director: Juan José Barreto González.**

Estudios

**Hernández, Adrián**

El juego del futuro vaticinado: estudio alegórico de Venezuela en la novela *Nocturama*.

Artículos

**García de Molero, Írida; De Rugeris, Romina; Molero, Gerardo Jesús**

Análisis triádico peirceano del filme *Azul y no tan rosa*. Una perspectiva semiótica.

**Valdivia, Benjamín**

Acciones y actitudes de los viejos en tres textos de Gabriel García Márquez.

**Campbell de la Cruz, Persia; García Pereyra, Rutilio**

El espacio cinematográfico en la obra de Wong Kar Wai: Un análisis compositivo sobre la película *In the mood for love*.

**Peña Bastidas, Armando José**

Los preceptos de un ideario Latinoamericano: enmascaramientos desde lo literario.

**Briceño Lozada, Katuska**

Mito, palabra e imagen en la obra de Salvador Valero.

**Araujo Valero, Carmen**

Reflexiones y experiencias en torno al arte popular en Venezuela.

**Briceño-Iragorry, Mario**

La hora undécima (Hacia una teoría de lo venezolano).

# NORMAS *Cifra Nueva* PARA EDICIÓN DE TRABAJOS

Basadas en la American Psychological Association (2001). (5ta edición)

## CRITERIOS PARA LOS AUTORES:

1. La Revista recibe trabajos **SÓLO EN FORMATO DIGITAL** durante todo el año, enviándolos a la siguiente dirección: [cifranueva@ula.ve](mailto:cifranueva@ula.ve)
2. La orientación de los trabajos permanece en la línea de temas relacionados con el lenguaje y el pensamiento, la literatura, la lingüística, el arte, la poética y áreas conexas. En esta nueva etapa, se abre a las reflexiones sobre la cultura y la sociedad, el hombre y la historia; así como también, la mirada sobre Trujillo y todos aquellos valores subyacentes a quienes conviven en esta región venezolana.
3. Los Estudios, Ensayos y Artículos a presentar deben ser inéditos, en el cuidado de no estar en ningún otro proceso de arbitraje o publicación.
4. La Revista no se hace responsable de las ideas y opiniones contenidas en los trabajos, siendo responsabilidad plena del Autor.
5. Los Estudios y Ensayos poseerán una extensión total de hasta veinticinco (25) páginas y, los Artículos, hasta quince (15) páginas. Las Notas y Reseñas hasta diez (10) páginas.
6. Los trabajos deben tener el siguiente formato digital:
  - 6.1. Procesador de Texto Word (2003 en adelante).
  - 6.2. Tamaño del papel: Carta.
  - 6.3. Márgenes: Izquierdo, Superior, Derecho e Inferior (3 cm).
  - 6.4. Tipo de fuente: Times New Roman.
  - 6.5. Tamaño de fuente: 12 para títulos y párrafos, las citas fuera de párrafo en tamaño 11).
  - 6.6. Interlineado para el texto: 1,5.
  - 6.7. Interlineado para citas fuera de texto de más de cuatro (4) líneas: Sencillo.
7. El título debe ir centrado y en mayúsculas, en negrita, tanto en inglés como en español (Ver Ejemplo).
8. Debajo del título -centrado-, a dos (2) espacios, APELLIDOS y Nombres del Autor.
9. A un (1) espacio, centrado, la institución a la que pertenece (Ver Ejemplo).
10. A un y medio (1 ½ ) espacio, solamente la dirección de correo electrónico (Ver Ejemplo).
11. Seguido de la dirección electrónica, a un (1) espacio, se ubicará el RESUMEN en español (hasta 200 palabras), acompañado del ABSTRACT en inglés y un RESUMEN en otra lengua de preferencia y dominio del Autor (Ver Ejemplo).
12. Posterior a cada resumen, debe indicarse hasta cinco (5) palabras clave (Ver Ejemplo).

13. Ejemplo:

**TÍTULO CENTRADO Y EN NEGRITA**  
**TÍTULO CENTRADO Y EN NEGRITA EN INGLÉS**

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario

Universidad de Los Andes

cifranueva@ula.ve

RESUMEN

En español, hasta doscientas (200) palabras.

**Palabras clave:** hasta cinco (5).

ABSTRACT

In english.

**Key words.**

RESUMÉ

Dans la langue de son choix.

**Mots-clé.**

14. Los trabajos pueden tener todas las divisiones posibles que el Autor contemple. En este caso, los títulos y subtítulos sólo se marcan en **negrita** y con números arábigos (si se desea).

15. Los epígrafes deben colocarse después de los títulos y subtítulos a margen derecho, seguidos del Nombre y Apellido del Autor a un espacio de la cita; así:

El territorio que actualmente denominamos Latinoamérica ha sido escenario de diversos encuentros y desencuentros culturales.

Carlos Huamán

16. Las palabras en otros idiomas al español, los términos de un posible metalenguaje y las palabras o enunciados que deseen resaltarse, se colocarán en *cursiva*.

17. Al aclarar el significado de una palabra, se usará comilla simple. (Ej. Etimológicamente, *homo* significa ‘hombre’).

18. A las citas se les dará el siguiente tratamiento:

18.1. Cuando la cita no excede de tres (3) líneas, va en el párrafo y la referencia al autor se hará así: “En Heidegger, el tiempo originario, es decir, la temporalidad, es un fenómeno unitario que constituye la unidad del Ser-ahí” (Rodríguez, 2006, p.55). Si la cita abarca varias páginas de la obra, así: (Rodríguez, 2006, p.p. 55-60).

18.2. Cuando sucede la paráfrasis, se coloca así: (cfr. Rodríguez, 2006).

18.3. Cuando se menciona al autor, se escribirá el primer apellido y el año entre paréntesis: Según Rodríguez (2006) continúa el texto...

18.4. Si la obra citada posee dos (2) autores, deben aparecer los dos (2) apellidos en cada referencia.

18.5. Al ser más de tres (3) autores, se citan todos la primera vez que ocurre la referencia en el texto (Araujo, Artigas, Tineo, 2011); en citas posteriores, se escribe el apellido del primer autor, más la frase “et.al.” (Araujo, et. al., 2011).

18.6. Si se citan dos (2) o más obras en la misma referencia, se escriben los apellidos y respectivos años de publicación separados por un punto y coma dentro de un mismo paréntesis (Villegas, 2002; Barreto, 2004; Baptista, 2009).

18.7. En el caso de las citas con más de cuatro (4) líneas, debe aparecer fuera del párrafo, con sangría de tres tabulaciones estándar a la izquierda, en el margen derecho sin sangría, sin comillas, espacio simple, en forma de bloque, y la referencia al autor; así:

Lo anterior no es el único testimonio a favor de la tesis de Heidegger. Se pueden mostrar textos con los cuales atestiguarla de distinta manera. Consideremos por ejemplo la ontología platónica, decisiva para el estudio de toda la metafísica occidental. En la parte final del diálogo <<Crátilo>>, Sócrates se plantea el problema de qué ocurriría si las ideas, si lo bello en sí se encontrara en un flujo continuo. En ese caso no se podría nombrar algo, porque cuando uno tratara de nombrarlo desaparecería. (Rodríguez, 2006, p.27).

19. Las notas se harán al final de la página y sólo se usarán para aclarar, comentar o detallar algún punto que no será desarrollado en el cuerpo del trabajo.
20. Los pie de página irán señalados en superíndice, sin paréntesis, antes de la puntuación correspondiente. Ejemplo: “Hecha la aclaratoria anterior<sup>1</sup>,...”
21. Si van incluidas imágenes, gráficos, tablas o cuadros, deben estar en el cuerpo del trabajo en formato TIFF y con una resolución entre 200 y 300 dpi). Así mismo las tablas deben estar enumeradas y señalar su fuente. Todas las imágenes, gráficos, tablas o cuadros, deben estar en escala de grises, ya que poseen una mejor definición y calidad).
22. Las referencias bibliográficas y electrónicas se presentarán en orden alfabético según Apellido de los autores, así:

Un autor:

Rodríguez, A. (2006). *Verdad y sentimiento en Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Mérida-Venezuela. Universidad de Los Andes.

Dos autores:

Barriga, F. y Hernández, G. (1998). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. México-México. Mc Graw Hill.

Revistas:

Lucía Megías, José Manuel. 2008. *Enredando con el teatro español de los siglos de oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 17, p.85-129.

Electrónicas:

Gutierrez Valencia, Ariel. 2006. *E-reading, la nueva revolución de la lectura: del texto impreso al ciber-texto*. Revista Digital Universitaria 7 [en línea]. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num5.pdf> [Consulta 05/07/2008].

23. Si el autor posee varias obras en un mismo año, cifrarlas empezando por la letra “a”; ejemplo: (Villegas, 1977a), (Villegas, 1977b). En las referencias bibliográficas debe coincidir la sistematización de las citas.
24. Si desea consultar algún otro detalle o información de interés, se dispone de todos los Números Publicados de la Revista en el Repositorio Institucional de la Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela, a través de la siguiente dirección: [www.saber.ula.ve/cifranueva/](http://www.saber.ula.ve/cifranueva/)

### **CRITERIOS DE ARBITRAJE:**

Los artículos presentados ante el Comité Editorial de la Revista “*Cifra Nueva*” para su publicación, serán sometidos al arbitraje de acuerdo al siguiente procedimiento:

1. El Comité Editorial al recibir los artículos, comprobará que estos se adapten a las áreas temáticas de la revista.
2. Se hará la evaluación para determinar si cumple con las Normas para la edición de los trabajos.
3. Posteriormente se someten a la revisión de los árbitros externos (sistema doble ciego) quienes serán seleccionados de acuerdo a su especialidad, los cuales deben evaluar los trabajos atendiendo a los criterios de originalidad, pertinencia, y aportes científicos y académicos. Los evaluadores tendrán treinta días (30) hábiles para su veredicto.
4. Cada árbitro emitirá su juicio sobre la publicación o no del trabajo.
5. Dicho resultado se notificará por escrito al autor/autora (s) por parte de los editores de la revista.
6. En caso de ser aceptado se le comunicará fecha de aceptación y publicación.
7. En el caso de que los árbitros hayan considerado que el trabajo necesita correcciones, ya sea de contenido, o de forma, el autor/autora (s) tiene un máximo de quince (15) días hábiles para realizar y presentar de nuevo el artículo ante el Comité Editorial con las correcciones incorporadas.
8. En caso de rechazo, se le comunicará al autor/autora (s) tal decisión, la cual es inapelable.

## *Cifra Nueva* GUIDELINES FOR EDITING WORKS

Based on the American Psychological Association. (2001). (5th Edition)

### CRITERIA FOR AUTHORS:

1. The Journal receives works only in digital format throughout the year, by sending them to the following e-mail address: [cifranueva@ula.ve](mailto:cifranueva@ula.ve).
2. The orientation of works remains in line with issues related to language and thought, literature, linguistics, art, poetry and related areas. In this new stage, the Journal opens to reflections on culture and society, man and history, as well as on Trujillo's glance and all the values underlying to those who coexist in this Venezuelan region.
3. Studies, Essays and Articles to be submitted must be unpublished, in the care of not being in any else process of arbitration or publication.
4. The Journal is not responsible for the views and opinions expressed in the works, being full responsibility of the author.
5. Studies and Essays have up to a total length of twenty-five (25) pages and the Articles, up to fifteen (15) pages. Reviews and Notes up to ten (10) pages.
6. Papers should be formatted digitally:
  - 6.1. Word processor (2003 onwards).
  - 6.2. Paper Size: Letter.
  - 6.3. Margins: Left, Top, Right and Bottom (3 cm).
  - 6.4. Font type: Times New Roman.
  - 6.5. Font size 12 for headings and paragraphs, quotes outside a paragraph in 11.
  - 6.6. Spacing for text: 1.5.
  - 6.7. Spacing out text dating more than four (4) lines: Simple.
7. The title should be centered and all caps, bold, in both English and Spanish (see example).
8. Below the title -centered-, at two (2) spaces, Surname and Name of the author.
9. At one (1) space, centered, the institution to which the author belongs (see example).
10. At one and a half (1 ½) space, only the e-mail address (see example).
11. After the e-mail, at one (1) space, will be located the Summary in Spanish (up to 200 words), accompanied by an abstract in English and another language Summary of the preference and mastery of the Author (see example).
12. Following each summary, indicate up to five (5) key words (see example).



13. Example:

**TITLE IN BOLD AND CENTERED**  
**TITLE IN BOLD AND CENTERED IN ENGLISH**

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario

Universidad de Los Andes

cifranueva@ula.ve

RESUMEN

En español, hasta doscientas (200) palabras.

**Palabras clave:** hasta cinco (5).

ABSTRACT

In English.

**Key words.**

RESUMÉ

Dans la langue de son choix.

**Mots-clé.**

14. The works can have all possible splits contemplated by Author. In this case, only the titles and subtitles marked in **bold** and with Arabic numbers (if desired).

15. The headings should be placed after the titles and subtitles to left margin, followed by the name and surname of the Author at one space of the statement, as follows:

El territorio que actualmente denominamos Latinoamérica ha sido escenario de diversos encuentros y desencuentros culturales.

Carlos Huamán

16. Words in languages other than Spanish, the terms of a possible metalanguage and words or statements wishing to be highlighted, will be placed in italics.

17. For clarifying the meaning of a word is used a single quotation mark. (Ex. Etymologically, *homo* means ‘man’).

18. To any quotation will be given the following treatment:

18.1. If the quotation does not exceed three (3) lines, it goes in the paragraph and the reference to the author is made as follows: “En Heidegger, el tiempo originario, es decir, la temporalidad, es un fenómeno unitario que constituye la unidad del Ser-ahí” (Rodríguez, 2006, p.55). If the appointment spans multiple pages of the book, thus: (Rodríguez, 2006, p.p. 55-60).

18.2. When paraphrase happens, it is placed as follows: (cfr. Rodríguez, 2006).

18.3. When the author is mentioned, his first name and year must be written in parenthesis: By Rodríguez (2006) text continues...

18.4. If the work cited has two (2) authors should appear the two (2) surnames in each reference.

18.5. When more than three (3) authors, cite all of them the first time the reference occurs in the text (Araujo, Artigas, Tineo, 2011), in further citations, write the first author plus the phrase “et. al.” (Araujo, et. al., 2011).

18.6. When cite two (2) or more works in the same reference, write the names and respective publication dates separated by a semicolon in a parenthesis (Villegas, 2002; Barreto, 2004; Baptista, 2009).

18.7. For quotations with more than four (4) lines, must appear outside of the paragraph indented three tabs at the standard left, no indent at the right margin, without quotation marks, single space, in block form, and reference to the author as follows:

Lo anterior no es el único testimonio a favor de la tesis de Heidegger. Se pueden mostrar textos con los cuales atestiguarla de distinta manera. Consideremos por ejemplo la ontología platónica, decisiva para el estudio de toda la metafísica occidental. En la parte final del diálogo <<Crátilo>>, Sócrates se plantea el problema de qué ocurriría si las ideas, si lo bello en sí se encontrara en un flujo continuo. En ese caso no se podría nombrar algo, porque cuando uno tratara de nombrarlo desaparecería. (Rodríguez, 2006, p.27).

19. The notes have to be made at the end of the page and used only to clarify, comment or detail some point that will not be developed in the body’s work.
20. Footnotes shall be marked in superscript without brackets, before the corresponding annotation. Example: “Hecha la aclaratoria anterior<sup>1</sup>,...”.
21. If pictures, graphs, tables or pictures are included, they should be in the body’s work in TIFF format with a resolution between 200 and 300 dpi. Likewise, tables should be numbered and indicated its source. All images, graphics, tables or pictures must be in grayscale, because they have better definition and quality.
22. Bibliographic and electronic references must be presented alphabetically by surname of the authors, as follows:

One author:

Rodríguez, A. (2006). *Verdad y sentimiento en Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Mérida-Venezuela. Universidad de Los Andes.

Two authors:

Barriga, F. y Hernández, G. (1998). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. México-México. Mc Graw Hill.

Magazines:

Lucía Megías, José Manuel. 2008. *Enredando con el teatro español de los siglos de oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Nº 17, p.85-129.

Electronic journals:

Gutierrez Valencia, Ariel.2006. *E-reading, la nueva revolución de la lectura: del texto impreso al ciber-texto*. Revista Digital Universitaria 7 [en línea]. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num5.pdf> [Consulta05/07/2008].

23. If the author has several works in the same year, encrypt them starting with the letter “a”, e.g., (Villegas, 1977a), (Villegas, 1977b). The references indicated must match with the systematization of citations.
24. To consult any other detail or useful information, all the published issues of the Journal are available at the Institutional Repository from the University of Los Andes (ULA), Venezuela, through the following address: [www.saber.ula.ve/cifranueva/](http://www.saber.ula.ve/cifranueva/).

#### **CRITERIA FOR ARBITRATION:**

Articles submitted to the Editorial Board of “*Cifra Nueva*” magazine for publication shall comply with the following procedure:

1. Once items are received by The Editorial Committee, it will be verified that they are adapted to the subject areas of the journal.
2. A determination will be made to evaluate compliance with the journal standards for publishing.
3. Then, papers on evaluation will undergo external review of the referees (double blind system) who will be selected according to their subject area. They will evaluate the work based on the criteria of originality, relevance, and scientific and academic contributions. Referees have thirty (30) business days to deliver a decision.
4. Each referee shall deliver its judgment on whether to publish the work.
5. This result shall be notified to the author / author (s) with a note written by the journal’s editors.
6. In case of acceptance, it will be communicate to the author/authors the acceptance and publication date.
7. In the event referees have considered that the work needs further correction, either in content or form, the author / author (s) has a maximum of fifteen (15) business days to make them and resubmit the article to the Editorial Board with the corrections incorporated.
8. In case of refusal, this decision shall be communicated to the author / author (s), which is final.

# Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales  
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Mario Briceño-Iragorry»  
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: [cifranueva@ula.ve](mailto:cifranueva@ula.ve)

## PLANILLA PARA ARBITRAJE DE ARTÍCULOS

### I. Artículo

Título:
---------

### II. Criterios de Arbitraje

	Excelente	Bueno	Aceptable	Deficiente
Título				
Originalidad				
Resumen				
Palabras clave				
Redacción				
Metodología				
Aportes críticos				
Actualización bibliográfica				

### II. Resultado de la evaluación:

Publicable	( )
Publicable con modificaciones (Anexar sugerencias)	( )
No publicable	( )

### III. Árbitro:

Nombres: \_\_\_\_\_ Apellidos: \_\_\_\_\_

Institución: \_\_\_\_\_ E-mail: \_\_\_\_\_

Fecha de Envío: \_\_\_\_\_ Fecha de Evaluación: \_\_\_\_\_

Firma: \_\_\_\_\_

# *Cifra Nueva*

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales  
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Mario Briceño-Iragorry»  
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: [cifranueva@ula.ve](mailto:cifranueva@ula.ve)

## CARTA DE CESIÓN DE DERECHOS DE AUTOR

Trujillo, \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_.

Comité Editorial  
Revista “*Cifra Nueva*”  
Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas  
”Mario Briceño-Iragorry”  
Universidad de Los Andes-Trujillo, Venezuela  
Presentes:

Asunto:  
Cesión de Derecho de Autor

Por medio de la presente, les comunico que cedo a la Revista “*Cifra Nueva*” los derechos exclusivos para la edición del Artículo de mí autoría, titulado \_\_\_\_\_ para que sea publicado y difundido, por los medios físicos o electrónicos que consideren conveniente.

Agradeciendo su atención.

\_\_\_\_\_  
Firma del Autor

# *Cifra Nueva*

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales  
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Mario Briceño-Iragorry»  
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: [cifranueva@ula.ve](mailto:cifranueva@ula.ve)

## CARTA DE ORIGINALIDAD

Trujillo, \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_.

Comité Editorial  
Revista “*Cifra Nueva*”  
Centro de Investigaciones Literarias y Lingüística  
“Mario Briceño-Iragorry”  
Universidad de Los Andes-Trujillo, Venezuela.  
Presentes:

Asunto:  
Carta de Originalidad

Por medio de la presente, certifico y doy fe de que el Artículo titulado \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ es de mi  
completa autoría, y no ha sido presentado ni publicado en otras revistas científicas nacionales ni  
internacionales, asumiendo su originalidad. De lo contrario, responderé por las consecuencias  
jurídicas, penales y administrativas a que diera lugar.

\_\_\_\_\_  
Firma del Autor

# REVISTAS RECIBIDAS EN CANJE

## CANJE INTERNACIONAL.

**Revista ARISTAS.** Revista de Estudios e Investigaciones. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. EUDEM. Mar del Plata. Díaz Alberdi 2695. Argentina.

**Revista Celehis.** Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Universidad Nacional de Mar del Plata. Centro de Letras Hispanoamericanas. Editorial Martín República Argentina.

**Cuadernos CILHA.** Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. República de Argentina.

**Revista Cuadernos Hispanoamericanos.** Agencia Española de Cooperación Internacional. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, aacid. Ciudad Universitaria. Madrid- España.

**Estudios Filológicos.** Universidad Austral de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Valdivia - Chile.

**Revista de FILOLOGÍA.** Servicio de Publicaciones. Universidad de La Laguna. Campus Central 38200 – La Laguna – Tenerife. Teléfonos: 922319198. España –Tenerife.

**Revista Latinoamérica.** Revista de Estudios Latinoamericanos. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Universidad Nacional Autónoma de México. Biblioteca “Simón Bolívar”, Torres Dos de Humanidades 2º piso. CD. Universitaria. México, D.F.

**Revista MAPOCHO.** Edición de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Av. Libertador Bernardo O’Higgins 651. Teléfonos: (56-2) 3605407-3605335.

**Revista SIGNA.** Revista de la Asociación Española de Semiótica. Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología. Editorial UNED. Madrid.

## CANJE NACIONAL.

**Revista ACADEMIA.** Revista del Núcleo “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes-Trujillo-Venezuela.

**Revista AGORA.** Revista del Centro Regional de Investigación Humanística, Económica y Social (CRIHES). Trujillo. Universidad de Los Andes, NURR. Trujillo-Venezuela.

**Boletín Universitario de Letras.** Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias. Universidad Católica Andrés Bello. Urb. Montalbán, La Vega. Caracas.

**Revista Contexto.** Universidad de Los Andes. Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe. Grupo de Investigación en Literatura Latinoamericana y del Caribe. San Cristóbal. Estado Táchira.

**Revista Dialógica.** Revista Multidisciplinaria. UPEL- Maracay. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. Instituto Pedagógico “Rafael Alberto Escobar Lara”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Maracay-Venezuela.

**Revista Entretemas** Revista Venezolana de Investigación Educativa. El Mácaro. Universidad Experimental Libertador. Instituto Pedagógico Rural “El Mácaro”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Coordinación General de Investigación.

**Revista Estudios.** Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Departamento de Lengua y Literatura (Coordinación de Postgrado en Literatura. Universidad Simón Bolívar). Caracas.

**Revista Investigación.** Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Caracas. El Paraíso- Caracas.

**Revista Lecturas y Relecturas.** Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Primer Encuentro de Investigadores de Literatura Venezolana y Latinoamericana. Mérida- Venezuela.

**Revista LETRAS.** Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”. UPEL- Instituto Pedagógico de Caracas. El Paraíso – Caracas.

**Revista Lingua Americana.** Revista de Lingüística. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Maracaibo. Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación.

**Revista de Literatura Hispanoamericana.** Universidad del Zulia. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Facultad de Humanidades y Educación. Maracaibo.

**Revista Núcleo.** Escuela de Idiomas Modernos. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Los Chaguaramos. Caracas.

**Revista Orientación y Consulta.** Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Vicerrectorado de Investigación y Postgrado-Instituto Pedagógico “Rafael Alberto Escobar Lara”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Maracay. Estado Aragua.

**Revista Paradigma.** Revista Semestral. Universidad Pedagógica Experimental. Libertador. Centro de Investigaciones Educativas Paradigma (CIEP). Instituto Pedagógico de Maracay. Maracay. Estado Aragua.

**Revista Voz y Escritura.** Revista de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Maestría en Literatura Iberoamericana. Universidad de Los Andes-Mérida.



# Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales  
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Mario Briceño-Iragorry»  
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: [cifranueva@ula.ve](mailto:cifranueva@ula.ve)

## SOLICITUD DE CANJE O SUSCRIPCIÓN

El Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño-Iragorry” establece convenios para el intercambio formal de publicaciones científicas y académicas con otras instituciones interesadas. También se puede obtener nuestra revista a través de suscripción.

Canje:  Suscripción:

Nombre: \_\_\_\_\_.

Dirección: \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_.

Ciudad: \_\_\_\_\_.

País: \_\_\_\_\_.

Teléfono: \_\_\_\_\_.

E-Mail: \_\_\_\_\_.

Institución: \_\_\_\_\_.

### Procedimiento para Canje:

- Una vez recibida la planilla, será sometida a consideración por el Comité Editorial de la revista.
- La decisión tomada le será comunicada a la institución solicitante vía correo electrónico.
- Una vez aceptado, se iniciará el envío de las publicaciones según los periodos de publicación de la misma.

### Procedimiento para Suscripción:

- El costo anual (2 números) de la revista será: Profesionales: Bs. 20,00 / Estudiantes: Bs. 10,00 / Exterior: USD. 10. Las modalidades de pago será acordado entre las dos partes.

Dirección de Contacto: Revista Cifra Nueva. Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño-Iragorry”. Universidad de Los Andes, Casa de Carmona. Avenida Isaías Medina Angarita, sector Carmona, 4º piso. Trujillo Estado Trujillo, Venezuela. Correo electrónico: [cill@ula.ve](mailto:cill@ula.ve) / [cifranueva@ula.ve](mailto:cifranueva@ula.ve); Telefax: 0272-2366182.



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
MÉRIDA, VENEZUELA

# CDCHTA



CDCHTA  
ULA

*El Consejo de Desarrollo, Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes es el organismo encargado de promover, financiar y difundir la actividad investigativa en los campos científicos, humanísticos, sociales, tecnológicos y de las artes.*

## Objetivos Generales:

El CDCHTA, de la Universidad de Los Andes, desarrolla políticas centradas en tres grandes objetivos:

- Apoyar al investigador y su generación de relevo.
- Vincular la investigación con las necesidades del país.
- Fomentar la investigación en todas las unidades académicas de la ULA, relacionadas con la docencia y con la investigación.

## Objetivos Específicos:

- Proponer políticas de investigación y desarrollo científico, humanístico, tecnológico y de las Artes para la Universidad.
- Presentarlas al Consejo Universitario para su consideración y aprobación.
- Auspiciar y organizar eventos para la promoción y la evaluación de la investigación.
- Proponer la creación de premios, menciones y certificaciones que sirvan de estímulo para el desarrollo de los investigadores.
- Estimular la producción científica.

## Funciones:

- Proponer, evaluar e informar a las Comisiones sobre los diferentes programas o solicitudes.
- Difundir las políticas de investigación.
- Elaborar el plan de desarrollo.

## Estructura:

- Directorio: Vicerrector Académico, Coordinador del CDCHTA.
- Comisión Humanística y Científica.
- Comisiones Asesoras: Publicaciones, Talleres y Mantenimiento, Seminarios en el Exterior, Comité de Bioética.
- Nueve subcomisiones técnicas asesoras.

## Programas:

- Proyectos.
- Seminarios.
- Publicaciones.
- Talleres y Mantenimiento.
- Apoyo a Unidades de Trabajo.
- Equipamiento Conjunto.
- Promoción y Difusión.
- Apoyo Directo a Grupos (ADG).
- Programa Estímulo al Investigador (PEI).
- PPI-Emeritus.
- Premio Estímulo Talleres y Mantenimiento.
- Proyectos Institucionales Cooperativos.
- Aporte Red Satelital.
- Gerencia.

[www2.ula.ve/cdcht](http://www2.ula.ve/cdcht)

E-mail: [cdcht@ula.ve](mailto:cdcht@ula.ve)

Teléfonos: 0274-2402785/2402686

Alejandro Gutiérrez S.  
Coordinador General





**UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
VENEZUELA**

*Núcleo Universitario "Rafael Rangel"*

Universidad de Los Andes. Núcleo "Rafael Rangel"  
Trujillo Edo. Trujillo - Venezuela