

VI. MEMORIA DEL OCÉANO, MEMORIAL DEL HOMBRE:

Los Cuadernos del Destierro de Rafael Cadenas.

Casi todos los críticos que han estudiado *Los cuadernos del destierro* (1960)¹⁸⁶, de Rafael Cadenas, coinciden en señalar sus múltiples relaciones intertextuales. Dice Guillermo Sucre *Los cuadernos del destierro* tienen relación con dos poetas – Rimbaud y el venezolano Ramos Sucre – igualmente visibles en Sánchez Peláez”... También percibió Guillermo Sucre la relación del poema con la poesía de Aimé Césaire y, específicamente, con *Cahier d’un retour ou pays natal*¹⁸⁷:

*Su escritura no es surrealista, o si algo tiene de ella, lo tiene a la manera de Aimé Césaire, sobre todo el Césaire de Cahier d’un retour ou pays natal: visiones deslumbrantes de lenguaje desencadenado, fabulaciones de la memoria y, sobre todo, búsqueda de una naturaleza exuberante, el espacio abierto americano*¹⁸⁸.

En efecto, la frase de Sucre apunta a una relación importante entre ambos poemas, que se puede discernir desde los mismos títulos, los cuales a simple vista demuestran una serie de semejanzas y divergencias entre sí. Luego, al indagar en esas relaciones encontramos en *Los cuadernos del destierro* una serie de imágenes que sin duda aluden al *Cuaderno de un retorno al país natal*. Entre esas alusiones, señalo algunas:

*Mis antepasados no habían danzado jamás a la luz de la luna, eran incapaces de leer las señales de las aves en el cielo como oscuros mandamientos de exterminio, desconocían el valor de los eximios fastos terrenales, eran inermes ante las maldiciones e ineptos para comprender las magnas ceremonias que las crónicas de mi pueblo registran con minucia, en rudo pero vigoroso estilo*¹⁸⁹.

En este trozo, el sujeto poético intenta definir a sus antepasados mediante frases que niegan en ellos acciones y cualidades o establecen carencias que a

¹⁸⁶ Nuestro estudio se fundamentará en la edición original de *Los cuadernos del Destierro*, la publicada en 1960 bajo el sello editorial de *Tabla Redonda*.

¹⁸⁷ Aimé Césaire. *Op. Cit.*

¹⁸⁸ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*. Caracas, Monte Avila Editores, 1975. pp. 351.

¹⁸⁹ Rafael Cadenas. *Op. Cit.* p. 7.

primera vista pueden asociarse con pueblos primitivos y paganos, pero al tratar de precisar los contenidos referidos en las frases, encontramos que son profundamente irónicos o paradójales. Estas frases enigmáticas parecen derivarse de la inversión de los famosos versos de Césaire:

Aquellos que no inventaron ni la pólvora ni la brújula.

aquellos que nunca supieron dominar el vapor y la electricidad

aquellos que no exploraron ni los mares ni el cielo pero conocen en sus menores repliegues el país de sufrimiento

aquellos que no conocieron viajes sino desarraigos

aquellos que se doblaron de tanto arrodillarse

aquellos que fueron domesticados y cristianizados

aquellos que fueron inoculados de abyección

tam-tam de manos vacías

tam-tam vacío de llagas sonoras

*tam-tam burlesco de traiciones tábida*¹⁹⁰.

...en los que el negro es definido justo por aquellas cualidades de que carece y que caracterizan al hombre occidental: la técnica y la capacidad de expansión colonial.

Otras llamadas al Cuaderno: *Yo he sacado mis tiendas al oreo en el país natal/ ahora contendere por otros enunciados*¹⁹¹, cuya deliberada ironía y distancia respecto a lo nacional está en las antípodas de la frase de Césaire:

... yo llegaría pulido y joven a este mi país y le diría a este país cuyo limo entra en la composición de mi carne: "He errado largo tiempo y regreso al horror abandonado de tus llagas".

*Yo vendría a este país mío y le diría: "Abrázame sin temor ... y si solo sé hablar, es por ti que hablaré"*¹⁹².

¹⁹⁰ Aimé Césaire. *Op. Cit.* p. 85-86.

¹⁹¹ Rafael Cadenas. *Op. Cit.* p. 33.

¹⁹² Aimé Césaire. *Op. Cit.* p. 59.

Y la visión sensualista, aunque también crítica, de la ciudad caribeña moderna de Cadenas:

He recorrido ciudades. He agilitado mi cuerpo mineral frotándolo despiadado y sin descanso contra la grasa de sus muros. Las he lavado con mi maldición.

Sedosas, insaciables, reglamentadas, ellas se abrían como una nueva inocencia.

Ciudades con el rostro lavado como el mostrador de los cafetines. Ciudades oleosas arrancadas a los anatemas de los profetas, empantanadas como valles genésicos, sembradas en la negrura náutica de la noche como sirenas de cemento que despiden sus víctimas con máscaras. Ciudades felinas devorando los torrentes del esfuerzo. Sutiles, multitudinarias, roedoras¹⁹³

Está en clara oposición a la visión radicalmente crítica de Césaire, aunque ambas se semejan en muchos aspectos, por ejemplo en el estancamiento, *empantanadas como valles genésicos*, en Cadenas, que sugiere más bien una cierta atemporalidad, mientras que en Césaire la imagen se degrada aun más para devenir la ciudad que involuciona y se reduce,

Al terminar el alba, esta ciudad chata, expuesta, sin juicio, inerte bajo su carga geométrica de cruz eternamente repetida, indócil a su suerte, muda, totalmente contrariada, incapaz de crecer según la esencia de esta tierra, trabada, roída, reducida, en ruptura de fauna y de flora.

...Al terminar el alba, esta ciudad inerte y sus cinturones de lepras, de consunción, de hambruna, de miedos agazapados en los barrancos, de miedos trepados a los árboles, de miedos hundidos en el suelo, de miedos a la deriva en el cielo, de miedos amontonados y sus fumarolas de angustia¹⁹⁴

¹⁹³ Rafael Cadenas. *Op. Cit.* P. 30.

¹⁹⁴ A. Césaire. *Op. Cit.* pp 43-45.

Notemos además, la sutileza de la posición antagónica de ambos sujetos, un sujeto debilitado y execrado en *Cadenas las he lavado con mi maldición*, unido estrechamente con su objeto y el sujeto poderoso y distante del *Cahier* que desde una posición de autoridad juzga severamente la vida en la ciudad antillana.

Otra alusión en *Los cuadernos* : *En una bandeja, la cabeza de un justo es un bosque de mandamientos que no se cumplirán.* (p. 46), refiere a la figura en *Cahier*: *mas, ¿se puede matar el Remordimiento, bello como la cara de estupor de una dama inglesa que encontrara en su sopera un cráneo de Hotentote?* (p. 57). Finalmente, en *Los cuadernos*, el siguiente texto: *Señores del jurado, ninguna condena sería demasiado severa para la expiación de mis transgresiones. Son falsos todos los prolijos argumentos en mi descargo. Quien apruebe mi conducta yerra gravemente* (p. 51), esta en paralelo con el texto de Césaire:

*... aduaneros ángeles que montáis a las puertas de
la espuma la guardia de las prohibiciones*

*declaro mis crímenes y que no hay nada que decir
en mi defensa*

Danzas. Idolos. Relapsos. Yo también

*He asesinado a Dios con mi pereza con mis
palabras con mis gestos con mis canciones
obscenas.(p. 68).*

Por otra parte, en el plano formal, *Cahier* y *Los cuadernos* comparten el uso alternativo de prosa y verso libre en poemas extensos que articulan historia y subjetividad.

Ambos poemas, en su carácter de sumas críticas y culturales, pueden ser referidos a las tradiciones literarias occidental y latinoamericana¹⁹⁵. En el primer caso a través de obras como *La Divina Comedia* y *Los cantos de Maldoror*. Ello significaría una doble filiación con corrientes contrarias. Una filiación clásica expresada en la relación con *La Divina Comedia*. Esta relación se establece a través del tema del viaje sobrenatural a través del Infierno, Purgatorio y Paraíso, que introduce tangencialmente, entre otros temas, por supuesto, la crítica social. El transcurso por el “país de los

¹⁹⁵ En el caso de Césaire, su obra también remite a la tradición literaria africana a través de la figura del “griot”, figura en la cual se pueden resumir la multiplicidad de voces del sujeto poético cesairiano. Vid supra p. 56.

mueritos” o viaje al “Más Allá”, tema de la obra del florentino, lo es también del poema de Césaire, tal como lo han señalado Jean Paul Sartre¹⁹⁶ y Roger Toumson¹⁹⁷. Este tema del viaje al Infierno se mantiene en Cadenas, pero en un plano secundario con respecto al viaje al Paraíso que adquiere mayor relevancia. En este esquema, el presente siempre estaría simbolizando el purgatorio.

La relación con Lautréamont, por otra parte, sería el símbolo de la filiación de estos poemas con la corriente crítica y negativista de la estética moderna. La relación se expresa en el plano formal en el empleo de la prosa poética y la división en “cantos”, perfectamente delimitados en Lautréamont y Cadenas, no así en Césaire, cuyo poema parece haber surgido de una sola inspiración. No obstante, es posible distinguir en él una serie de unidades o “cuadros” independientes que, como los “cantos”, confluyen en una unidad de sentido.

La doble filiación clásica y subversiva refleja la contradicción existente entre producción aristocrática y producción popular¹⁹⁸, uno de los aspectos del enfrentamiento dialéctico entre orden de la ley y orden del deseo, que se juega al interior de estos textos. El orden de la ley correspondería a la escritura monológica, encarnación de las normas de la cultura oficial, y el orden del deseo corresponde a la escritura dialógica o polifónica que es posible acercar al discurso carnavalesco con que designa Kristeva toda escritura que no obedezca al orden de la ley y ponga en escena motivos y valores prohibidos por la escritura clásica como el cuerpo y la sexualidad, la muerte y la mancha, la locura y lo sobrenatural, el escándalo y la desviación¹⁹⁹. Al estudiar el texto de Césaire, hemos visto cómo la identificación clásica del negro con el mal es asumida magistralmente en forma irónica por Césaire, quien hace de ello un arma de lucha en su enfrentamiento con el orden colonialista occidental. En su poema asume sin duda, temas y motivos proscritos por el orden de la ley tradicional, (el racismo, la Trata, el erotismo), por lo que su obra es carnavalesca y polifónica, es una empresa de subversión del orden colonialista que va mucho más allá del lenguaje pero sin embargo inscrita en la escritura misma, en la textualidad. Como toda obra de alta calidad estética, la de Césaire es difícil de clasificar, sin embargo, al consagrarse internacionalmente luego de su descubrimiento por A. Breton, se convirtió sin duda en el paradigma de la poesía revolucionaria tercermundista, términos que estaban al

¹⁹⁶ “Orphée noir” prólogo a la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*, de Léopold Sedar Senghor. Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

¹⁹⁷ Roger Toumson. “Une expérience des limites. L’épreuve du langage poétique chez Aimé Césaire”. En: *Aimé Césaire ou l’athanor d’un alchimiste*. Ed Caribéennes, Paris, 1985. pp.108.

¹⁹⁸ Claude Boucher. *Lautréamont*. Paris. Librairie Larousse. 1974. pp. 185-88.

¹⁹⁹ *Idem*.

uso en la época. Como tal, la obra de Césaire tiene una serie de características que la emparentan con la literatura de compromiso y de búsqueda identitaria en boga en América Latina desde la época de la entreguerra, en los años treinta, aunque por su universalidad escapa a las limitaciones que acechan esta literatura. En cierto modo es posible afirmar que las tesis de la revolución política y social asumidas en poesía se corresponden con el “orden de la ley”, ya que la utopía de la revolución proletaria, con la cual parece identificarse Césaire, es también creación de la razón europea. Los soviéticos a través del realismo socialista habían intentado desde 1934 reglamentar la llamada literatura “revolucionaria”, lo cual no era más que politizarla y de esta manera cosificarla poniendo el arte al servicio de un programa ideológico concreto. *Cuaderno de un retorno al país natal* escapaba sin embargo a tales limitaciones aunque constituía la defensa de un pueblo explotado. Parodiaba en distintas formas los fundamentos filosóficos, religiosos, canónicos de la cultura occidental, pero como obra polifónica y carnavalesca también dejaba hablar al cuerpo, la obra cesairiana está recorrida de esa dualidad dialéctica característica de las grandes obras, que se presenta como transgresión e imitación, referencia y diferencia, crítica y autocrítica, tiene el poder de ironizar y de autoironizarse, niega toda ideología de la no contradicción, toda perspectiva exclusiva y unitaria. Por un lado, la escritura utópica, el sueño transgresivo y por el otro, la crítica sistemática del orden y la ley. El negro como encarnación irónica del mal es el continuador lógico y natural de Maldoror, su consecuencia. Con *Maldoror* expira cierta literatura romántica, con el *Cuaderno* de Césaire se despide al colonialismo europeo. Su obra rebasa el ámbito puramente literario porque implica no solo un imaginario poético sino un real histórico y filosófico.

Sería fácil mostrar que la aparición de la parodia coincide con el apogeo o la declinación de un género o de un movimiento importante, considerando que el apogeo no es otra cosa que el comienzo de la decadencia²⁰⁰.

Cuaderno de un retorno al país natal y *Cuadernos del destierro* se integraban además dentro de la tradición del compromiso social y de las búsquedas identitarias de las literaturas latinoamericanas y del Caribe, iniciada a comienzos de siglo como respuesta a las diversas intervenciones y ocupaciones americanas, reactivadas después de las guerras europeas

²⁰⁰ *Ibidem*. p. 195

Además, ambos poemas son una consecuencia de los cambios que las dos guerras mundiales provocaron en las relaciones entre países desarrollados y países subdesarrollados o entre países colonialistas y países colonizados, cambios que se tradujeron en las luchas por la independencia en los países africanos y que, en América Latina, impulsaron las luchas contra las dictaduras dotándolas de un matiz radicalmente revolucionario. Este radicalismo se inspiraba en las tesis marxistas en boga en Europa desde los tiempos de la revolución rusa y que en los años Sesenta, en el continente suramericano, llegaron al paroxismo de la ilusión utópica alimentada por la clase intelectual y artística, bajo el símbolo de la revolución cubana. No es, entonces, un azar el hecho de que ambos escritores, tanto Aimé Césaire como Rafael Cadenas, hayan sido militantes de los partidos comunistas de sus respectivas comarcas regionales. Y si bien es posible detectar un diálogo intertextual en la obra del venezolano con la del martiniqueño, también es necesario reconocer el haz común de pensamientos y preocupaciones sociales, políticas, culturales y poéticas de que sus obras derivan y que naturalmente las acercaban, por encima de las diferencias lingüísticas y las particularidades históricas. A ello nos vamos a referir brevemente antes de abordar el estudio específico de la relación entre ambos poemas.

La aparición de *Cuaderno de un retorno* al país natal en el medio antillano significó la modernización definitiva de su literatura. Junto con *Pigments*, de León Damas marca la fundación del movimiento de La Negritud que va a estimular y propiciar el florecimiento de la literatura afroantillana.

Podríamos decir que este momento clave dentro de la cultura caribeña, tiene su análogo en los años Sesenta, en Venezuela, que son los años de la ruptura con todo lo anterior.

Refiriéndose a la generación de escritores de los 60, a la que pertenece Rafael Cadenas, dice Juan Liscano:

*La tentativa modernizante, universalizante, de ruptura más radical sufrida por la poesía que se escribía en Venezuela (...) fue la que se propuso efectuar el grupo de escritores que irrumpieron con rasgos de generación, a raíz del derrocamiento, en 1958, de la dictadura militar.*²⁰¹

Se habla de ruptura en estos años porque, repentinamente, impulsada por el desarrollo petrolero y el consecuente proceso de modernización que produjo,

²⁰¹ Juan Liscano. *Lecturas de poetas y poesía*. Caracas Academia Nacional de la Historia, 1985. (Col. El libro menor 79). Pp. 21.

nuestra historia se aceleró, abriendo un abismo entre la nueva generación y las anteriores²⁰², como entre el campo y la ciudad, que se tradujo, en el campo político, en el surgimiento casi simultáneo del régimen democrático y la insurgencia armada con el propósito de realizar una revolución a ejemplo de la cubana; en el campo artístico, en la quiebra con la estética anterior edificante o moralista y sin relación activa con la vida social. Se constituye *El Techo de la ballena* en una suerte de grupo de guerrilla artística urbana, que desafiaba los gustos y la moralidad burguesa, a través de un arte desinhibido, que intentaba expresar lo oculto y lo excluido, es decir, el sexo, la frustración, el absurdo, la irreverencia ante toda jerarquía y toda respetabilidad, lo irracional, lo feo y el humor. Hoy, podríamos interpretar este proceso de ruptura con la estética tradicional un primer paso dentro de un proceso destinado a la liberación de expresiones multiculturales y étnicas que solo tenían cabida por entonces como expresiones folkloristas, rótulo con el que se las encasillaba, limitaba y excluía. ¿Podría ser ello considerado acaso como una apertura, el primer paso de ruptura con el orden de la ley en Venezuela para abrir paso a la liberación de la heterogeneidad? Los largos años de represión dictatorial habían alimentado sueños radicales y delirantes que la intempestiva libertad democrática desató, especialmente durante el período de 1958-59 llamado por Chacón el período de transición, mientras se preparaban las elecciones, mientras se creaba en la clase intelectual y artística la ilusión de su posible realidad. En el choque contra las fuerzas refractarias del sistema, nuestros artistas, intelectuales y políticos revolucionarios fueron descubriendo la iconoclastia, la crisis de la modernidad y de las formas burguesas del arte.

Dentro de este panorama. ¿qué significó el poema de Rafael Cadenas? Y ¿cuál es su relación con *Cahier d'un retour ou pays natal*? Para contestar a la primera pregunta, vamos a remitirnos a la opinión de Juan Liscano, quien es su contemporáneo y, además, un poeta e intelectual que participó activamente en las polémicas de los Sesenta:

Si bien en los años iniciales de la lucha armada, la poesía de gran parte de los poetas de esa promoción llamada hoy de los sesenta, se tiñó de protesta, denuncia y activismo políticos, el desmoronamiento gradual de los focos guerrilleros, en un fenómeno simbiótico de desmoralización y derrota, trajo un repliegue y, en los casos más notables, una interiorización de la poesía.

²⁰² Juan Liscano. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas-Barcelona. Ed. Alfadil, 1984. (Col. Trópicos 5) pp. 121

*El poema "Derrota", de Rafael Cadenas, publicado en 1962, y Los cuadernos del destierro, poema en prosa publicado en 1960, se constituyeron en intensos testimonios lúcidos de su generación. El desgarramiento personal y político de estos jóvenes de la década del sesenta, propició la lectura de Cadenas y sus poemas fueron constante motivo de pensamiento y discusión*²⁰³.

Esta larga cita nos permite afirmar la señalada trascendencia de la poesía de Cadenas dentro de la literatura de los sesenta, así como sus conexiones con lo que Liscano llama la poesía de "protesta, denuncia y activismo políticos", que estaban a la orden del día en aquel momento.

Si bien la literatura venezolana y la latinoamericana, en general, habían manifestado siempre una vocación por lo social, este ideal se manifestó con virulencia en los sesenta con la exaltación de la utopía de la Revolución y de otras utopías también en boga por entonces, como las del regreso "hippie" a la naturaleza, de la liberación sexual, de la emancipación de la mujer, etc. que, en ese momento, alimentaban los sueños de los poetas y las discusiones de los políticos. El tema del compromiso de artistas e intelectuales era objeto frecuente de largas controversias que se ventilaban en las revistas y periódicos del momento. A este respecto, son ilustrativos los ensayos recogidos por Alfredo Chacón en su libro: *La izquierda cultural venezolana*²⁰⁴, donde presenta una muestra de los materiales teóricos más significativos de la época, escritos por intelectuales y artistas como Hector Malavé Mata, Jesús Sanoja Hernández, Orlando Araujo, Héctor Silva Michelena, Manuel Caballero, P. Duno, Juan Nuño, Adriano González León, Jesús Enrique Guédez, Caupolicán Ovalles, Jacobo Borges, en fin, nuestros escritores debían definirse, tomar posición frente al tema del compromiso político en el arte, discusión que era parte imprescindible del contexto y las tensiones en medio de las cuales los artistas estaban creando en esos años. Cadenas, que desde muy joven militó en el partido comunista, que había sido desterrado a la isla de Trinidad durante los años de la dictadura perezjimenista debido a su participación en protestas juveniles, que formaba parte del grupo *Tabla Redonda*, integrado en su mayoría por militantes del PCV, poseedor de una sensibilidad poética excepcional, debió haber meditado profundamente sobre el tema. Esta indagación, de una manera oculta y subterránea aparece en *Los cuadernos*. ¿Es ella, quizá la que los emparenta con *Cahier*? Este es, sin duda, uno de los

²⁰³ Liscano. *Lecturas de...* pp. 22-23

²⁰⁴ Alfredo Chacón. *La izquierda cultural venezolana 1958-1968*. Caracas, Ed. Domingo Fuentes, 1970.

²⁰⁴Frédéric Jameson. *Documentos de cultura. Documentos de barbarie*. Visor. 1989. pp. 77.

elementos importantes de esa relación. *Cahier* constituía una síntesis de las tendencias más vanguardistas y radicales del pensamiento y el arte de los años de la entreguerra, con un aporte subversivo, reivindicativo, mágico y vivificante afroamericano. No era simplemente un ejemplo magistral de poesía "comprometida", sino que constituía, además, un modelo de libertad poética y de dominio verbal. Por otra parte, los comentarios de los críticos sobre *Los Cuadernos*, de un modo general, tienden a señalar su carácter intertextual y moderno, la calurosa acogida que tuvo en el contexto venezolano, lo convierte en un texto que ocupa un lugar muy especial dentro de nuestra historia literaria. Decir lo que tiene de singular, es también plantear el estudio de sus relaciones y definir su lugar dentro del contexto cultural y literario de los Sesenta.

Podríamos afirmar que *Los Cuadernos del destierro* es uno de los textos poéticos mayores de la ruptura de los años Sesenta. Lo que lo distingue de otros textos es el haber hecho del poema el lugar de una indagación de la subjetividad en su relación con la historia y con los mitos del origen de América. Lenguaje que se opone al prosaico y al oral bajo el modo de una heterogeneidad eidética, como multiplicidad del código escritural (poético), desviándose definitivamente, al instaurar un volumen al interior del cual las palabras remiten primero a ellas mismas, a su espesor, a su configuración, cuyo sentido se realiza al término de la operación textual.

En *Los cuadernos del destierro* encontramos la escritura comentario, una escritura en segundo grado que denota la importancia creciente que el autor otorga a la escritura como lugar de generación y/o revisión de los mitos que mueven a la comunidad y, en tal sentido, la no inocencia del lenguaje, la denuncia de sus falacias aceptadas pasivamente, no ya solo por el lector sino por el habitante, partícipe pasivo de una cultura, la latinoamericana, cuya revolución dependería, justamente, de la producción (¿individual?, ¿colectiva?, ¿individual y colectiva?) de un lenguaje poético como lugar eminente de la heterogeneidad, que reúna los códigos, y al mismo tiempo los transforme.

Encontramos, además, otras características de lo que constituye una literatura de la autorrepresentación, que apuntan a la relación que une al texto con otros textos, y a las modalidades bajo las cuales se operan esas fusiones. Escritura autocrítica, hipertextual e irónica, en que se escenifica lo que, con Jameson, podíamos llamar una "revolución cultural".²⁰⁵

²⁰⁵Frédéric Jameson. *Documentos de cultura. Documentos de barbarie*. Visor. 1989. pp. 77.

¿Una parodia moderna?

En su estudio sobre Lautréamont dice Claude Boucher²⁰⁶, que la literatura moderna se caracteriza por la acentuación progresiva de la autorreferencialidad. Variados son los procedimientos autorreferenciales: la puesta en abismo, el comentario, el metatexto, etc.: pero hay un procedimiento literario que hemos visto acentuarse progresivamente, al punto de que algunos autores lo consideran como “la marca de fábrica misma de la posmodernidad”²⁰⁷ y es el que Julia Kristeva llama intertextualidad, siguiendo a Bakhtine:

*... todo texto se construye como un mosaico de citas. Todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y todo texto se lee al menos como doble.*²⁰⁸

Este término fue aceptado por Claude Boucher. Por su parte, Genette, en *Palimpsestos*, considera la intertextualidad como uno de los tipos de relaciones que él llama transtextuales. Para él, la transtextualidad o trascendencia textual del texto, es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.²⁰⁹ Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, definida como una relación de copresencia entre dos o más textos o como “la presencia efectiva de un texto en otro”. Se manifiesta bajo las formas de la cita, el plagio y la alusión. El segundo tipo de transtextualidad, estaría constituido por la relación del texto con su paratexto: título, subtítulo, prefacio. Epílogo, advertencia, prólogo, notas, epígrafes, ilustraciones, etc., lugar de lo que se llama el contrato genérico. También se incluyen aquí los borradores, esquemas y proyectos de la obra. La metatextualidad es la relación entre un texto y otro que habla de él sin citarlo y sin nombrarlo. Es la relación crítica. La architextualidad es una relación muda que articula una mención paratextual. Finalmente, la hipertextualidad es la relación que une un texto B llamado hipertexto, y un texto A llamado hipotexto. El texto derivado puede ser de orden intelectual, entonces se trata de un metatexto y cae dentro de la metatextualidad. O, puede ser de orden literario y entonces, se habla de hipertextualidad. El hipertexto

²⁰⁶ Claude Boucher. *Op. Cit.* 1974 pp. 9-25.

²⁰⁷ Manfred Pfister. “¿Cuán posmoderna es la intertextualidad? En: *Criterios* 29, 1 – 1991 – VI.

²⁰⁸ Gérard Genette. *Palimpsestos*. Madrid. Taurus, 1989 (Col. Persiles 195).

²⁰⁹ *Ibidem*. pp. 9-10-

puede derivarse de un texto anterior por transformación simple o por imitación.

La clasificación de los tipos de hipertextualidad planteados por Genette, puede ser útil para estudiar las relaciones del texto de Cadenas con el de Césaire. Dentro de los diferentes tipos de hipertextualidad, la transformación seria o transposición, parece ser el que más se adapta al estudio de nuestro texto y, dentro de ella, más específicamente, la transformación temática. Dice Genette que la transposición es “la más importante de todas las prácticas hipertextuales (...) por la amplitud y la variedad de las técnicas que utiliza”. En las primeras páginas de su estudio, hace un recuento histórico del concepto de parodia, al que considera, hoy en día como un término confuso. Para evitar estas confusiones, Genette propone llamar parodia a la desviación de texto por medio de un mínimo de transformaciones; travestimiento, a la transformación estilística con función degradante; imitación satírica al pastiche satírico y pastiche, a la imitación de estilo sin intención satírica. De esta manera aspira zanjar la confusión en torno al término de parodia, estableciendo una clasificación en la que los diferentes géneros tengan características bien definidas. Sin embargo, para otros autores, el término sigue vigente y no está restringido a las características que le atribuye Genette. Linda Hutcheon²¹⁰, por ejemplo, explica que la parodia moderna nació como un esfuerzo por parte de los artistas románticos alemanes por destruir lo que sentían como ilusión artística en la obra literaria: la novela pretendía ser un género arraigado en la realidad y, sin embargo, la narración era presentada como teniendo su propia realidad, es decir, como un puro artificio. Por tanto, muchas veces, un procedimiento interno de autorreflexividad, una “mise en abyme”, le advertirá al lector esta dualidad de la obra o la subrayará usando un cierto tipo de parodia: el texto hará referencia a otro texto anterior, en función del cual la obra será evaluada. Pero a diferencia de las parodias clásicas ridiculizantes, la parodia moderna no hace más que subrayar su acción de diferir respecto a la obra. Implica más bien una distancia crítica entre el texto de fondo que es parodiado y el nuevo texto. Esta distancia es señalada por la ironía, la cual combina una función crítica con un homenaje respetuoso. Parodiar es entonces una incorporación. Pero también una separación. De esta manera, la parodia ejerce una forma de crítica literaria inmanente, metaliteraria y sintética que, por ser una forma de exploración activa, es un acto de liberación para el autor, que así se libera de influencias embarazosas. En esta dimensión, la parodia acelera la historia literaria, pues toda síntesis genera nuevas formas. Ello se

²¹⁰ Linda Hutcheon. “Ironie et parodie: stratégie et structure”. En: *Poétique*. Paris. Nov. 1978. pp. 467-477.

evidencia cuando una tradición finaliza y sus fórmulas se agotan, volviéndose inoperantes, entonces, puede surgir la parodia con una síntesis que genere nuevas fórmulas.

Los análisis de Hutcheon enriquecen, sin duda, la interpretación de la parodia moderna. Genette hace un estudio detallado de las operaciones textuales que la producen y de las diversas modalidades en que se manifiesta, mientras que Hutcheon plantea ideas decisivas sobre el papel de la parodia en la evolución literaria, que vamos a tomar en cuenta en nuestro análisis de *Los cuadernos*; seguiremos a Genette en el análisis hipertextual y a Hutcheon en lo que llamaríamos el análisis estructural contextual.

Podemos considerar que en estos cambios se resume el conjunto de prácticas señaladas por Linda Hutcheon y por Claude Boucher, para quien el principio dinámico fundamental de la parodia es la deformación o caricatura, que encarna en la hipérbole y la antifrasis. Estas dan lugar a una serie de procedimientos como la supresión y el aumento, la inversión, la esquematización, el desdoblamiento, la condensación, la fragmentación, etc. Así, por ejemplo, la inversión puede ser vista como una ironía, es el caso de la primera persona o sujeto hablante en ambos poemas, héroe en *Cahier*, antihéroe en *Cuadernos*. Lo mismo puede ocurrir con otras prácticas como la supresión y el aumento, que podrían considerarse como efectos de una inversión irónica; la esquematización y la condensación pueden, a su vez, ser efectos de procesos de transmodalización.

Lo importante para nuestro estudio, consiste en estimar la pertinencia o no de las categorías propuestas por estos autores, para analizar el poema que nos ocupa. Si bien Genette es el autor que se ha dedicado con mayor exhaustividad, al estudio de las relaciones que los textos literarios mantienen entre sí, es imprescindible, también tomar en cuenta los aportes de otros autores y, particularmente, el señalamiento del papel de la ironía en la constitución de la parodia moderna (llamada por Genette transposición temática), por ser la visión irónica, la “visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna.”²¹¹

²¹¹ Victor Bravo. *Ironía de la Literatura*. Maracaibo. Ed. De la Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia. 1993. pp. 4.

No encontramos contradicción entre todos estos estudios, sino más bien, una pluralidad de acercamientos al mismo objeto, que lo enriquecen sin agotarlo. Pensamos que se pueden usar indistintamente los términos de transposición o de transformación temática y el de parodia moderna, con la conciencia de que el primero alude, sobre todo, al procedimiento empleado por el hipertexto, o el texto parodiante, mientras que el término de parodia pone más en evidencia el carácter dual de crítica y de homenaje al modelo referencial, por parte de la obra considerada.

En cuanto a los procedimientos utilizados por el nuevo texto, nos parece procedente el uso de las categorías propuestas por Genette bajo el nombre de transformaciones diegéticas y pragmáticas, por su calidad de síntesis englobante, ya que aluden directamente a los dos aspectos esenciales del relato: el marco témporo-espacial y las acciones que en él se llevan a cabo. No sentimos incomodidad al aplicar a dos poemas categorías supuestamente reservadas a la narrativa, por cuanto pensamos que, con excepción de la poesía exclusivamente descriptiva o conceptual-filosófica, todo texto conlleva un relato, con mayor razón estos poemas que constituyen, a su manera, narraciones de un viaje. En este punto, tocamos un tema que concierne a la riqueza hipertextual de las obras que estudiamos. En efecto, nuestra primera atención ha estado atraída por las relaciones de *Los cuadernos del destierro* con *Cahier d'un retour au pays natal*. Sin embargo, ambos poemas tienen, a su vez, como paradigma, el motivo del viaje sobrenatural o viaje al "más allá"²¹². Una lectura atenta permite constatar la presencia del motivo en ambos poemas: el traspaso de la barrera acuática, la ruptura con lo anterior, que permite una captación distinta del espacio y del tiempo; la búsqueda, en esos ámbitos, de las raíces constitutivas del presente, lo que se erigirá luego en una enseñanza para el pueblo. Todos estos elementos los vamos a encontrar en ambos poemas. La diferencia que opera *Los cuadernos* reside, quizá, en esa línea que separa infierno y paraíso, pues mientras el sujeto de *Cahier* en el retorno a la isla natal desciende al infierno, el de *Los cuadernos* en el destierro caribeño alcanza el paraíso. Y aun cuando en el primero prevalece lo épico y en el segundo lo lírico, ambos extraen de esa ruptura una enseñanza primordial que desean transmitir a sus respectivos pueblos.

EL TITULO COMO CONTRATO

A pesar de la abierta semejanza de los títulos, lo que más sobresale en *Los Cuadernos* son sus diferencias con respecto a *Cahier*, una lectura atenta y

²¹² Angel Vilanova. *Motivo clásico y novela latinoamericana*. Mérida, Ed. Solar, 1993. pp. 61-66

minuciosa permite encontrar numerosos rasgos en el poema, que confirman esta relación: intertextualidad, ironía, hiperbolismo, antifrase y transdiegetización, muchos de los procedimientos señalados por Boucher, Genette y Hutcheon como característicos de la relación hipertextual o paródica, están presentes en el poema de Cadenas.

Comenzaremos por el título: *Cuadernos del destierro*, en él encontramos elementos semejantes a los contenidos en el título del poema de Césaire: *Cahier d'un retour ou pays natal* y también, elementos desemejantes. Estos elementos se traducen en sustantivos, artículos y preposiciones. Sustantivos semejantes; cahier, cuadernos, los que sirven para designar la forma bajo la cual el poema es presentado y que apenas aluden a una reunión de hojas destinadas a admitir "notas". Nombre común y lejano a la retórica poética. Neutro, neutral. Césaire, el primero, al adoptarlo, se desembaraza del compromiso alienante de la forma estatuida, tomaba partido por sus propias y "oscuras profundidades". La negritud, entonces, era un deseo imperioso. La poesía era un mandato. Comandaba sus actos, desde entonces. Ambos sustantivos se diferencian en el número y en la lengua. Césaire dirá: cahier (cuaderno). Uno solo y definitivo. Cadenas: los cuadernos. No solo coloca el nombre en plural, sino que lo acompaña del determinativo plural: Los cuadernos, son varios. Aluden, quizá, a su forma generativa. No fueron el producto de un impulso irresistible como el confesado por Césaire, sino más bien el producto de varios años de elaboración: hubo tiempo. Luego, el otro sustantivo o los otros, son ante todo, el señalamiento del viaje; uno de esos viajes, el de *Cahier*, lleva de regreso, es un retorno. El de *Los cuadernos* conduce hacia el destierro, la separación, el abandono. Es imposible no pensar inmediatamente en el viaje al averno según la concepción griega y su bifurcación después del pasaje de las aguas, cuando se puede ir hacia el infierno o hacia el paraíso, hacia las islas paradisíacas o hacia el Tártaro, Erigio o Aqueronte. Sin embargo, paradójicamente, los poemas invertirán los caminos que anuncian tan claramente: el retorno conducirá al infierno y el destierro al paraíso. Doble ironía y paradoja. Es la dualidad, las cosas son y no son. Por supuesto, el héroe cesairiano, que al retornar al país natal cae en el infierno, también irá al paraíso (la isla como isla, como naturaleza es bienaventurada y exaltante, el infierno está entre los hombres), si se quiere, pero en realidad, para el poeta, el paraíso ansiado está en futuro, la anábasis será un movimiento ascensional del espíritu y del cuerpo, ponerse de pie es elevarse, tener dignidad, reconocer los valores de la cultura propia, originaria. En cambio, Cadenas, que nos anuncia el infierno (como destierro), no hace más que hablarnos del paraíso vivido en la isla y, paradójicamente, también,

de su infierno, que también lo tendrá. Lo tendrá al regreso. ¿No bastan los títulos con sus múltiples juegos paradójales e irónicos, para convencernos de que estamos ante una parodia de la más pura estirpe moderna? Y también ante una transposición temática, aunque no se trata de una inversión total de temas, porque muchos de los temas de *Cahier* continuarán vigentes en *Los cuadernos*, pero su centro de irradiación y de productividad textual lo constituirá el paraíso de la isla “bienaventurada”. Allí, donde una vez se rozó la utopía.

Queda claro, entonces, de qué manera el título de *Los cuadernos del Destierro* alude a *Cahier d'un retour ou pays natal*. Se trata de un contrato, contiene un homenaje y una crítica y nos indica abiertamente la clave para entrar en el juego de su lectura.

Cahier D'un retour ou pays natal narra, esencialmente, el retorno del poeta a su país natal. Este retorno es la ocasión de una denuncia (descripción) de los males que afectan a su país o tierra natal; de un recuento histórico o descenso al infierno, puesto que se trata de una travesía a través de la historia de la trata y la esclavitud, con todo lo dantesco que esta historia implicó; y, finalmente, de una reivindicación de los valores de las culturas africanas con la afirmación de la esperanza en un futuro digno y creador. En *Los cuadernos*, la transdiegetización o transposición diegética transporta la acción de una isla del caribe francés a otra del caribe inglés, pero el cambio fundamental viene dado por el cambio de la acción, que acusa un movimiento totalmente opuesto al de *Cahier*: del retorno pasamos al destierro, de la reintegración al país natal o materno, al extrañamiento y la separación. La acción difiere fundamentalmente, se encuentra en las antípodas de aquella del hipotexto. Aquí, el cambio diegético produce un cambio en la concepción del espacio, aun cuando continúa siendo fundamentalmente el mismo (una isla del Caribe). Se trata de un cambio espacial afectivo y conceptual de grandes consecuencias. De nativo a extranjero pasa el sujeto. Se produce una transvocalización, el paso de una “primera persona” a otra. Si bien el sujeto sigue siendo “Yo”, la persona implicada por ese yo no es la misma. Podemos intentar definir este cambio como el que se da en el pasaje del héroe al antihéroe, y que está sin duda relacionado con lo que Boucher distingue como uno de los efectos más inmediatos de la parodia, que es la degradación o la decepción del sentido. El nuevo sujeto que se ubica bajo el yo se define a sí mismo como un sujeto empobrecido respecto al que se escenifica en *Cahier*:

sin identidad, indeciso, temeroso, casi podríamos decir: minusválido. Se trataría de otra persona, opuesta al sujeto pleno de *Cahier*, dominante imperativo, dueño de una competencia performativa. El sujeto de *Los cuadernos* aparece, más bien, como un sujeto dependiente, alienado sin personalidad. Es casi uno de aquellos sujetos de secundaria importancia a quienes el héroe épico cesairiano increpa para que reaccione. Pero no se trata tampoco de un “servidor del orden”. Es solo la imagen invertida en el espejo, del héroe, del hombre extraviado en el laberinto de su interioridad heterogénea y conflictiva.

La transvocalización conlleva casi inevitablemente, dice Genette, una transfocalización. Al relato así masivamente omnisciente de Césaire, surcado por súbitos resplandores líricos de un sujeto tan alienado y atormentado como el de Cadenas, se le superpone el relato, fundamentalmente lírico, de *Los Cuadernos*, focalizado en sus búsquedas, en sus emociones, en sus continuos descensos y fracasos, pero también hendido por súbitos y breves pero intensos resplandores de heroicidad. Y es que también debemos decir que si *Los Cuadernos* parodizan a *Cahier*, al interior mismo de *Cahier* el héroe se parodiza a sí mismo, y si la “primera persona” que habla en *Los Cuadernos* parodiza al héroe cesairiano y , a través de él, a todo héroe épico de la edad moderna, a todo líder revolucionario, esta parodización le lleva tan lejos que hace surgir de nuevo la irónica dualidad y el sujeto alcanzará lo colectivo que esta en él y alcanzará la verdad desde el fondo de su caída que ya no será caída sino ascenso y paraíso. Tal será el juego magistral paródico de estos héroes decididos a llegar hasta el abismo para arrancarle una verdad que enseñarán a sus pueblos.

Así, el viaje al infierno se transformará en viaje al paraíso utópico, el viaje del destierro en viaje de unificación y de reintegración a la matriz original. El desterrado será un amante, mientras que el nativo que regresa, se habrá convertido en un guerrero cuyo instrumento es verbal. La epopeya se transforma en lírica. El marco témporo-espacial sufre una transformación radical, pues a lo ojos del extraño aparece transfigurado. La isla caribeña es la isla bienaventurada, el lugar originario del encuentro...

He entrado a región delgada.

Todo lo que canta se reúne a mis pies como banderas que el tiempo

inclina.

*Aquí el mundo es una estación amanecida sobre corales.
Esta es la morada donde se depositan los signos de las
aguas, el légamo de
los navíos, los mendrugos cargados de relámpagos.
Este es el huerto de las especias clamorosas, la temporada
de arcilla que el
océano erige .*

*Esta es la fruta de un piélago muerto, la columna
desesperada del hambre.*

*Esta es la salobre campana de vedor que el fuego crucifica,
la tierra donde
una tribu oscura embalsama un clavel...*

*Esta es la tinta trémula del día, la rosa al rojo vivo inscrita
en los anales de
la Selva.*²¹³

Se ha producido una transformación radical. Los papeles se han invertido, el cambio de la acción o transformación pragmática (del retorno al destierro) determina un cambio de la percepción del espacio por parte del sujeto, que pasa de la realidad al sueño, del absurdo y la pérdida del sentido al universo fabuloso de la utopía; y solo sobrevivirán las grandes líneas del relato mítico de *Cahier*: un sujeto (héroe o antihéroe) realiza un viaje (de retorno o de destierro) a una isla (caribeña), y este viaje se transforma en un viaje a través de la historia y los estratos de la subjetividad y de la sociedad, para apoderarse de los mitos de la creación de su pueblo (América y Afroamérica) y rehacerlos o reescribirlos.

Por lo demás, *Cuadernos* realiza otro cambio, pues escenifica el lugar desde el cual se narra, lugar de la enunciación como diferente del lugar en que ocurre la experiencia o acción principal: es un lugar continental y ya no insular, que tiene las características del espacio infernal. Así establece una coincidencia con *Cahier* al cual regresa al término de un giro, es decir que es el espacio natal o materno, en ambos poemas, el que es vivido como espacio infernal.

²¹³ Cadenas. *Op. Cit.* p. 16.

Este movimiento espacial tiene un efecto aproximadamente: el hipertexto (*Los cuadernos*) transpone la diégesis (acción y circunstancias témporo-espaciales) de su hipotexto (*Cahier*) para acercarla y adaptarla a los ojos de su propio público: va de lo más lejano a lo más contiguo a su realidad, del paraíso al infierno, de la isla al continente. Esta traslación espacial era necesaria ya que contribuye a intensificar la autodenuncia y autocrítica que emprende el sujeto y que va tomando el aspecto de una denuncia y una crítica de la sociedad. A medida que va penetrando en la realidad y revelando su propio infierno, van apareciendo los elementos característicos de una situación no solamente individual sino colectiva: la pérdida del sentido de la actividad productiva, la desvinculación con los productos del trabajo, el aislamiento o soledad, el refugio en el alcohol, la degradación humana; con lo cual retoma el universo inicial de alienación denunciado en *Cahier* y cierra el círculo de las coincidencias.

Además de la crítica social implícita, *Los Cuadernos* significaron una crítica de la literatura llamada de compromiso, tan en boga en ese momento (1960) en toda Latinoamérica. Con su degradación del héroe y su lirismo, desmantela la concepción del hombre superior o héroe vinculado con esta literatura. Al destruir la imagen del pueblo unido y revelar su dolorosa heterogeneidad clausuraba en cierto modo las discusiones y afirmaciones exterioristas y monolíticas sobre la identidad para entrar en los terrenos de la incertidumbre. El homenaje a *Cahier d'un retour au pays natal* se justifica porque también la obra de Césaire esta recorrida por esa conciencia irónica que nos muestra las limitaciones de aquello mismo que por otro lado nos propone.

VII. CONCLUSIONES.

Las nuevas técnicas y concepciones de la modernidad estética y social fueron mas propicias para la expresión de la compleja realidad latinoamericana que el viejo canon clásico y las restricciones coloniales al acceso al conocimiento y a la libre expresión artística de los pueblos colonizados. En este sentido, como en otros, los americanos acogieron con fervor de Europa aquellas armas que también podían colaborar con la resistencia cultural. La actitud crítica, la apertura hacia lo nuevo y las diferencias, la exploración de la subjetividad, la secularización, la expresión de lo paradójico y el principio de incertidumbre así como la expresión de lo utópico, dieron cabida, mucho mas ampliamente que en el marco de una tradición rígidamente impuesta, a la exploración de una realidad caracterizada por la heterogeneidad y lo heteróclito, las contradicciones de clase y el marginamiento de las mayorías, el inmovilismo y la hipocresía religiosa.

La modernidad ha permitido paulatinamente la expresión y liberación de lo reprimido ansioso de surgir.

Impulso la ruptura del arte con la tradición y la expresión de la disidencia, el cuestionamiento radical de una historia oficial maniquea y parcializada.

Permitió la multiplicación enriquecedora de las posibilidades estéticas.

Una libertad que llegaba, sin lugar a dudas, junto con la democratización y el acceso de las clases populares al conocimiento y la educación.

Nuevas savias emergieron al cuerpo social dominante y ampliaron el antes reducido espacio de los que hablaban, cantaban, escribían, o bailaban.

Anteriormente, en el caótico mundo espiritual latinoamericano, miles y miles de nuevos lenguajes, de palabras se perdían debajo de las otras ganadoras, tan pocas.

De manera que la modernidad, no solo creó nuevos espacios y vacíos en la urbe desacralizada sino que también desencadenó la libertad del decir y de los decires, las ambiciones de crear el mundo propio en todos los ámbitos y de recuperar los espacios ancestrales y perdidos..

Se diversificó el lenguaje poético culto y entró en contacto con lo popular, contaminándose cada vez más con lo real, lo alterno, el o los otros. Exceptuando a Brasil, el lado indígena o autóctono ha estado un poco a la

zaga de la Negritud en los temas de la identidad. Un cierto temor a nombrarse y a verse, hasta el extremo, a veces.

La poesía venezolana de los años sesenta, quiso al mismo tiempo decir y decirse y descubrirse a si misma en el viaje espiritual a lo desconocido, al desconocido si mismo, al océano de la memoria y de lo nuevo.

Alcanzó un grado de maestría en diversos momentos en sus mejores poetas.

Todos significan aportes grandiosos en el desnudamiento de nuestros "yoes". Anduvieron en caminos de extravío y traen perlas.

Toda la poesía de entonces es música entrecortada de palabras hasta llegar a los vacíos estremecedores del simulacro urbano impulsado por el nuevoriquismo petrolero que si bien ha contribuido a una acelerada modernización, por otro lado ha permeado de improductividad, inmovilismo y corrupción la gran mayoría de las instituciones y posibles centros de producción. El país ha devenido en un gran comprador dependiente de un recurso no renovable, desviándose así de la actividad productiva en todos los ámbitos. Quienes producen lo hacen en lucha heroica contra un medio hostil.

De Perse a Césaire, a Ramón Palomares y a Cadenas, la poesía americana parece tener un desarrollo dirigido por la democratización de las instituciones. Cada vez más nuevos sujetos antes excluidos toman la palabra. En el mundo americano, primero han tomado la palabra los conquistadores y colonizadores. Luego de la ruptura en el seno de las culturas prehispánicas, de alguna manera, sus discursos establecieron los fundamentos para el desarrollo de una literatura escrita en lenguas europeas de gran arraigue en América. En este sentido, el Diario de Colón, con su discurso de fascinación por el paisaje y los habitantes considerados utópicos de las islas antillanas y de las costas caribeñas y continentales, constituye sin duda un texto fundacional. Después vendrá una multiplicidad de discursos: crónicas, cartas, relaciones de viajes, estudios etnológicos, discursos utópicos, profundamente permeados por el imaginario de los europeos deslumbrado por la realidad del nuevo continente. A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, las élites letradas descritas por Rama se van constituyendo en el aprendizaje y la práctica de su oficio teniendo como modelo el cánón europeo pero intentando la integración de la nueva y compleja realidad.

En el curso de esta historia, se produjeron extraordinarias floraciones de obras que lograron en su impresionismo o su laboriosidad cimas de nuestras

literaturas. Porque aunque descendientes privilegiados, nuestras élites letradas debieron trabajar duro para forjar las nuevas artes escriturarias de América, luego de haber sus padres interrumpido las antiguas.

Así, un primer momento consistió en sentar las bases de la nueva lengua literaria americana que reflejara su ser geográfico, su naturaleza y habitantes.

Lentamente, esta competencia se va adquiriendo y la literatura se ve superando etapas en esta evolución en acuerdo –retardado– con los cambios del modelo, lo que indica un mayor número de escritores con dominio del oficio. Aunque desde el principio, siempre hubo escritores dotados del saber hacer necesario. Pero hasta una literatura tan errática en relación con América como aquella movida por la nostalgia de la plantación esclava en pirámide, alcanza un momento estelar con Perse y luego se pierde por la errancia. En efecto, Perse como blanco antillano descendiente de la casta de los plantadores, está destinado a superar su anacronía nostálgica en el desarraigo, de ahí que su obra sea al mismo tiempo la culminación y el abandono de un proceso de idealización del pasado que termina superándose en la utopía de una conquista que se repite sin fin. Ya que el conquistador de Perse es el hombre de la errancia que destruye para fundar, abandonar y partir, negándose al arraigo. En eso la conquista francesa del Caribe se distingue rotundamente del proceso seguido por los españoles en sus colonias, donde sus hijos si arraigaron hasta soñar con la independencia. Pero aun en este caso, aun apegados al terruño americano, las élites del siglo XIX de las recién fundadas naciones latinoamericanas, estaban demasiado ligadas a sus metrópolis y aunque soñaron con la independencia, sus sueños proyectaban lo que el filósofo venezolano José Manuel Briceño Guerrero llama, una “Europa segunda”²¹⁴. Se habían enamorado de estas tierras pero pretendieron negar, desconocer, obviar y hasta aniquilar para inventar de nuevo al hombre americano. Inventarlo a su medida como también lo hace Perse en Anábasis.

Así la obra de Perse se sitúa en el punto de intersección de ambas culturas de Occidente y del Tercer Mundo. Es una obra crucial para ambos mundos en la que es posible estudiar la ideología del blanco creole y disfrutar su estética en aquello que no manifiesta clasismo o racismo. Es al mismo tiempo una cumbre de lo moderno y un logro estético por su excelencia en la expresión.

Césaire, por su parte, es una presencia fulgurante que se eleva desde lo más bajo, gracias a su propio genio y como consecuencia del acceso ineludible de algunos negros a la cultura en las colonias francesas. Responde a una necesidad de su pueblo. Es el estallido de un silencio demasiado largo. Conquista a su vez por su poesía como precedentemente lo había hecho Rubén

²¹⁴ José Manuel Briceño Guerrero. *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas. Monte Avila Editores. Latinoamericana. 1997.

Darío. Y como el poeta nicaraguense, también expresó un cierto primitivismo en su intensa vitalidad, pues sin duda hay en ellos algo que quizá no está en la misma forma en el europeo: el ritmo. Predominio del ritmo en la poesía, estética del ritmo, visión rítmica del universo. Incluso siendo tan culto, Césaire, por su negritud, sabe de tambores. Y Darío también, con otro tipo de tambor.

Y de Césaire, a los venezolanos de nuestra modernidad tardía, la poesía parece acercarse cada vez más a sí misma y a América. Ella se posesiona del instrumento de la lengua para dar paso cada vez más a la expresión americana. Mas, de América lo autóctono no se enuncia aun a sí mismo plenamente en un lenguaje poético español, a la manera de Césaire con la Negritud. Y sin embargo, se observa ese movimiento como de giro o de espiral que apuntala, acorrala, persigue ese sí mismo del americano. Creado el lenguaje estético, adquirido el instrumento, él es la vía para una multiplicidad de poéticas en que se logra expresar lo particular. El largo aprendizaje décimonónico había servido de mucho. Elitesco en América, correspondía sin embargo a las formas populares del romanticismo europeo, poco a poco fue entreabriéndose a los otros a través de la ampliación de la educación a todos los estratos de la sociedad. De pronto, ya enunciada una poética, los otros que vienen se desentienden de ella, la echan a un lado, la doblegan o la traicionan, la olvidan, regresan al balbuceo. ¿Buscan expresar reminiscencias de la “otra edad”, la edad mítica y mágica? ¿De seres quizá más puros en su obediencia o su crueldad? Seres que aun asoman su rostro en nosotros bajo ciertas circunstancias, como en respuesta a determinados aires o sonidos, como en eco de algún gesto o mirada o sombra, si es un ser o sabor, gusto, sonido, color o forma, si es comida, ají, caldo, pisillo o palmito. De pájaro y piano, de arpa, bandola o cuatro si es música. Ahí tenemos los pliegues y particiones de lo coloquial y poético urbano o de un lenguaje abstracto que se extrema y se pierde para los otros y para sí mismo, buscando quizá adentrarse en Occidente. O irrumpen voces cuya aparente incoherencia habla de situaciones límites, de hambre, de soledad, de violencia, de intemperie en medio de la aglutinación. Como buscando darle la palabra a ese otro ser que hemos perdido o que nos tiene por perdidos o que así lo hemos imaginado como estando en nosotros en alguna región oculta de “sombra y de orgullo”.

Así que el autotelismo de nuestras poéticas resultaría más bien del hermetismo de un ser que habla de sí sin conocerse en un lenguaje que definitivamente inventa a cada momento como si hubiese en su ser zonas que los lenguajes conocidos hasta ahora no pueden expresar. Es un movimiento natural en todo poeta que se busca y explora a sí mismo, pero que aquí parece llevado hasta el extremo. Un lenguaje que tuerce a cada momento, que golpea, que destroza,

que ama y repudia en el poema como buscando otros estratos de palabras, otra articulación de voces, nada que ver con lo ya conocido o imaginado, con lo real, más bien desconectado de toda pertenencia a sistema ni orden de lo real alguno. Allá, allí, una sombra quizá. Qué tiene de raro, a veces violento, loco, rechazante, altivo, abyecto, desencantado o roto. Allí está, esa voz inexpresable que todos instan a salir que todos esperamos como si los que escriben solo fueran el coro que ayuda en la invocación de aquel, de este, del que ya estaba y el que vino, el que era, yo lo sé. Y de ahí que a partir de los sesenta cada uno y una aquí escribe como para sí mismo, y ya está. Y porque cada uno es el único lector del libro que escribe. No es un asunto de ofertas y demandas, ocurre que en una literatura en gran parte subvencionada por el Estado, cada uno solo quiere habérselas con su propio discurso y enigma y ya es mucho, sabiendo que los grandes ya dijeron lo suyo y nos dejaron en libertad. Y así estamos desde todos los discursos, desde cualquier discurso, a la espera de aquella voz que sin duda ya vendrá. O acaso ya habrá venido y hecho sus poemas y nosotros ni siquiera lo hemos advertido porque estamos a la espera de flecha, pluma y astro.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de cultura Económica, 1986.
- ADORNO, Theodor . *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis, 1983.
- BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- BARROETA, José. *El padre, imagen y retorno*. Caracas. Monte Avila Editores. Latinoamericana. 1992.
- BARROETA, José. *La hoguera de otra edad*. Caracas. Monte Avila Editores.
- BENJAMÍN, Walter. *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus, 1998.
- BENJAMÍN, Walter. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- BOUCHER, Claude. *Lautréamont*. Paris: Larousse, 1974.
- BRAVO, Victor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores y CDCHT, 1997.
- BRAVO, Victor. *Ironía de la literatura*. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia, 1993.
- BRAVO, Víctor. *Terrores de fin de milenio*. Mérida: Ediciones el libro de arena. Talleres Gráficos Universitarios. ULA. 1999.
- BRETON, André. "Un gran poète noir", en: Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*. Ed Bordas, 1947.
- BURGOS, Fernando. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. DADA. Le Coeur a barbe. 1916-1922*. Paris: Jean Michel Place, 1981.
- CADENAS, Rafael. *Los cuadernos del destierro*. Caracas. Ed.Tabla Redonda. 1960.
- CARDOZO, Lubio. *Paseo por el bosque de la palabra encantada*. Mérida. Fundación Casa de las Letras "Mariano Picón Salas". CDCHT-ULA. 1997
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Ed. Bordas, 1947.
----- Ed. Présence Africaine. 1985.
- CESAIRE, Aimé. *Cuaderno de un retorno al país natal*. Mérida. Venezuela. Universidad de los Andes. Tesis. Estudio y traducción: Gertrudis Gavidia.
- CÉSAIRE, Aimé. *Une Tempête*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

- CHACÓN, Alfredo. *La izquierda cultural venezolana 1958-68. Ensayo y antología*. Caracas: Editorial Domingo Fuentes, 1970.
- COMPAGNON, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- CORNEJO, Antonio. "La literatura hispanoamericana del siglo XIX: Continuidad y ruptura (Hipótesis a partir del caso andino)". En: Beatriz González Stephan y otros (comp.) *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores y Equinoccio, 1994.
- CORNEJO, Antonio. *Sobre Literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. 1982.
- DARÍO, Rubén. "Diálogo de los centauros". En: Obras poéticas completas. Madrid: Aguilar, 1949.
- DERRIDA, Jacques. *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Barcelona: Paidós, 1995.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero*. Bogotá: Ediciones Norma, 1989.
- FOUCAULT, Michel. "Prefacio a la transgresión". En: Jorge Dávila (comp.). *Lenguaje y conocimiento*. Mérida, Venezuela: Ediciones del Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres". 2000.
- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo, 1985.
- GARCÍA C, Néstor. *Culturas Híbridas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Ed. Du Seuil, 1981.
- GONZÁLEZ, Beatriz (comp.). *Cultura y Tercer Mundo. Nuevas identidades y ciudadanías*. s/l: Editorial Nueva Sociedad. 1996.
- GONZÁLEZ, Adriano. *Las Hogueras más altas*. Caracas: Ed. Sardio. 1957.
- GONZÁLEZ, Beatriz y otros (comp.). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores y Equinoccio, 1994.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1991.
- HAMBURGUER, Michael. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- HEIDEGGER, Martín. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1995.
- HELLER, Ágnes. *El péndulo de la modernidad*. Barcelona: Península, 1994.
- JAHN, Janheinz. *Las culturas negras*. Edit. Punto Omega.
- JAMESON, Fréderick. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Ed. Visor. 1989.

- JAMESON, Frédérick. *Documentos de cultura. Documentos de barbarie*. Visor, 1989.
- JAUSS, Hans R. *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor, 1995.
- JAUSS, Hans R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- KESTELOOT, Lilyan. *Aimé Césaire*. France: Pierre Segher Éditeur, 1962.
- KRISTEVA, Julia. *La Revolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- La Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1972.
- LAGARDE, André. *XIXe siècle. Les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1969.
- LEZAMA L, José. *La expresión americana*. México: Fondo de cultura económica, 1993.
- LISCANO, Juan. *Lecturas de poetas y poesía*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.
- LISCANO, Juan. *Nuevo Mundo Orinoco*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- LISCANO, Juan. *Panorama de la Literatura Venezolana actual*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1995.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de la Cultura, 1940.
- LLOBERA, Josep. *El dios de la modernidad*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- MORENO, Manuel. *África en América latina*. México: Siglo veintiuno editores y la UNESCO, 1977.
- ORTEGA, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- OSORIO, Nelson. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia (61), 1985.
- PALOMARES, Ramón. *Poesía*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.
- PARDO, Issac. *Fuegos bajo el agua*. Caracas: Fundación la Casa de Bello, 1983.
- PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1972
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de cultura económica, 1970.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PERSE, Saint John. *Antología poética*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1960.
- PERSE, Saint John. *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1972.
- PICÓN S, Mariano. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984.
- POTTIER, Bernard (coord.). *América Latina y sus lenguas indígenas*. Caracas: UNESCO y Monte Ávila Editores, 1983.
- RAMA, Ángel. *La ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del norte, 1984

- RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- RAMA, Ángel. *Transculturización narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: Nouvelle revue et remaniée, 1966.
- RODRÍGUEZ, Alberto. *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica*. Mérida, Venezuela: Instituto de Investigaciones Literarias, Universidad de Los Andes, 1988.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1966.
- SALAS, Julio. *Tierra-firme (Venezuela y Colombia)*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, 1971.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- SARTRE, Jean P. "Orphée noir". prólogo a: *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*, de Léopold Sedar Senghor. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- SARTRE, Jean Paul. "Orfeo Negro". En: *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris. Presses universitaires de France. 1972.
- SEGNINI, Yolanda. *Historia de la cultura en Venezuela*. Caracas: Ediciones Alfadil, 1995.
- SENGHOR, Léopold S. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache en langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- SERRANO, Segundo. *La Literatura Occidental*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Ediciones de la Biblioteca, 1971.
- SERVIER, Jean. *Historia de la utopía*. Caracas: Monte Ávila Editores, s/f.
- SOSNOWSKI, Saúl (comp.) . *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.
- STABB, Martín. *América Latina en busca de una identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.
- TOUMSON, R. "Une expérience des limites. L'épreuve du langage poétique chez Aimé Césaire". En: *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste*. Paris: Ed Caribéennes, 1985.
- TOUMSON, R. *Mythologie du métissage*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica de la modernidad*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: UNAM, 1992.
- UREÑA, Pedro. *Historia de la cultura en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973
- UREÑA, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- VATTE, Auguste. *Histoire Littéraire de l'Amérique Française*. Université de Laval.
- VATTE, Auguste. *Histoire Littéraire de l'Amérique française*. Québec/Paris: Presses Universitaires Laval. Presses Universitaires de France, 1950.
- VILANOVA, Angel. *Motivo clásico y novela latinoamericana*. Mérida, Venezuela; Ed. Solar, 1993
- WILLIAMS, Eric. *L'histoire des Caraïbes 1492-1969*. Paris: Présence Africaine, 1975.
- YURKIEVICH, Saúl. *La moviediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.

HEMEROGRAFÍA

- Actual*. Nº28. Mérida, Venezuela, Revista de la Dirección General de Cultura de la Universidad de Los Andes, 1994.
- ARRÁIZ, Antonio. "Bosquejo de la cultura venezolana". En: *Revista Nacional de Cultura*. VII. Nº. 55. Caracas, Marzo-abril, 1946.
- ARROYO, Eduardo. "Bosquejo histórico de nuestra cultura". En: *Revista Nacional de Cultura*, XII, Nº. 85. Caracas, marzo-abril, 1951.
- BRAVO, Víctor. "Fundación y tradición de la Modernidad literaria en Venezuela". En: *Actual* No. 28, enero-abril, 1994. Mérida, Venezuela.
- BRAVO, Victor. "Introducción, El debate de la modernidad". En: *Actual* Nº. 28, enero-abril 1994. ULA, Mérida, Venezuela.
- CAMPA, Román de la. "Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso postcolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza. En: *Revista Iberoamericana*. Nº. 176-7. Pittsburg. Julio-dic. 96.
- FOUCAULT, Michel. "¿Qué es la Ilustración? Qu'es-ce que les lumieres?" *Actual* No. 28. Mérida, Universidad de los Andes. Enero-abril. 1994.
- GONZÁLEZ L, Adriano. "La espera". En: *Revista Nacional de Cultura*. XIX, Nº. 123. Caracas, Julio-agosto, 1957.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure". En: *Poétique*. Paris, nov. 1978.
- KRISTEVA, Julia. "Problemes de la structuration du texte". En: *Théorie d'ensemble. Tel Quel*. 1968
- PASTOR, Beatriz. "Dinámica utópica e identidad colonial". En: *Revista de critica latinoamericana* . XIX, Nº. 38. Lima. 1993.
- PFISTER, Manfred. "¿Cuán posmoderna es la intertextualidad? En: *Criterios*, VI, Nº29, 1991.
- PICÓN SALAS, Mariano. "Tentación de la Literatura". En: *Revista Nacional de Cultura*. XIX, Nº. 121-122. Caracas, marzo-junio, 1957.
- PLA y BELTRAN en: *Revista Nacional de Cultura*. XX. Nº. 130. Caracas, septiembre-octubre, 1958.
- Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XV, Nº 29, Lima, Latinoamericana editores, 1989.
- RODRÍGUEZ, Alberto. "Marginalidad de la literatura colonial en Venezuela". En: *Voz y Escritura*. I, Nº 1. Mérida, Venezuela, 1983.
- "Testimonio". En: *Revista Sardo*. Nº. 1. Caracas, Mayo-Junio, 1958.
- Tropiques* (revista fundada por Césaire en Martinica, en 1941) Varios números.
- Voz y Escritura*, I, Nº1. Mérida, Venezuela, Revista del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad de Los Andes, 1983.

WALDO, Frank. en: *Revista Nacional de Cultura*, XII, Nº. 85. Caracas, marzo-abril, 1951.