

El relato intrahistórico en *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez

Rosaura Sánchez Vega

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar los rasgos intrahistóricos del capítulo III titulado “Nueva Cádiz” de la novela *Cubagua*. Los rasgos intrahistóricos básicos del relato son: la perspectiva de la historia desde la subalternidad, el personaje historiador, la reflexión del discurso ficcional sobre el historiográfico, la intertextualidad. Los referentes teóricos serían la narrativa intrahistórica, la nueva novela histórica, la historia desde abajo y el nuevo historicismo. Lo intrahistórico socava la autoridad de la historiografía tradicional y propone otra perspectiva referida a la gente corriente marginada de la historia oficial. Como conclusión, *Cubagua* es la primera novela venezolana que contiene un relato de rasgos intrahistóricos; la novela se adelanta cuatro décadas a la narrativa intrahistórica surgida a partir de los años setenta.

Palabras clave: Narrativa intrahistórica, subalternidad, nuevo historicismo, novela histórica, historia oficial.

*Intra-Historical Narration in *Cubagua* by Enrique Bernardo Núñez*

Abstract

The objective of this article is to analyze the intra-historical characteristics of the narrative titled “Nueva Cádiz,” included in Chapter III of the novel *Cubagua*. Those intra-historical characteristics are: the perspective of history from subalternity, the character as historian, reflection on fictional discourse about historiography and inter-textuality. The theoretical referents would be intra-historical narrative, the new historical novel, his-

* Profesora agregada de la Universidad “Dr. José Gregorio Hernández”. Magister en Literatura Venezolana. Licenciada en Letras Hispánicas 1976. Escuela de Letras de la Universidad del Zulia. Magister en Literatura Venezolana 2004. Universidad del Zulia. Tesis mención publicación.

tory from below and new historicism. Intra-history undermines the authority of traditional historiography and proposes a different perspective that refers to common people excluded from official history. Conclusions are that *Cubagua* is the first Venezuelan novel containing a narration with intra-historical traits; the novel is four decades ahead of subsequent intra-historical novels which arose starting in the 1970s.

Key words: Intra-historical narrative, subalternity, new historicism, historical novel, official history.

Introducción

En la Venezuela de 1931 se publicaron tres novelas: *Cubagua de Enrique Bernardo Núñez*, *La bella y la fiera* de Rufino Blanco Bombona y *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri. En su momento, quedaron opacadas ante la gran receptividad que tuvo *Doña Bárbara de Rómulo Gallegos desde 1929*. Pero los mecanismos de la recepción de las obras varían según las épocas. La crítica especializada posterior, encontró en *Cubagua* los elementos suficientes para considerarla una de las novelas iniciadoras de la vanguardia literaria, frente a la escritura tradicional de las otras novelas citadas. El propósito de este estudio es determinar uno de los aspectos innovadores de la novela de Núñez no estudiados hasta el momento: los caracteres intrahistóricos. La presencia de lo intrahistórico adquiere relevancia porque constituye la única novela venezolana que se adelanta cuatro décadas a la narrativa intrahistórica latinoamericana posterior.

La metodología a seguir desglosa los referentes teóricos de la narrativa ficcional intrahistórica. Se comienza con los antecedentes, lo intrahistórico de Unamuno (1943) y nociones del mismo autor de la novela. Se retoman las definiciones de Ciplijauskaité (2001) y especialmente de Luz Marina Rivas (2000). Ambas autoras definen las características de la narrativa intrahistórica a partir de textos de ficción investigados y de otros antecedentes además del de Unamuno: conceptos de la historia desde abajo y del nuevo historicismo. Después se procede a identificar en el capítulo III "Nueva Cádiz" de la novela, cada uno de los rasgos intrahistóricos. El carácter innovador de los rasgos intrahistóricos, implica necesariamente una ruptura con la narrativa histórica tradicional cuyo modelo es *Las lanzas coloradas*. Con el fin de resaltar las innovaciones, se señala que algunos caracteres intrahistóricos difieren o están ausentes en la narrativa histórica tradicional, sin pretender elaborar un estudio comparativo entre *Cubagua* y *Las lanzas colo-*

radas. Los lineamientos intrahistóricos en *Cubagua* obedecen al afán innovador inherente a la vanguardia literaria, de allí su relevancia. Por tratarse de un texto de ficción, los rasgos intrahistóricos se identifican según procedimientos textuales para rastrear desde allí otra mirada de la historia y de la cultura latinoamericana que despliega de forma soterrada la novela.

En *Cubagua* se encuentran dos tipos de relatos diferentes: el de la novela que se ubica en el presente de 1925 y un relato autónomo que conforma el capítulo III cuyo título es “Nueva Cádiz”. Relato autónomo porque suspende el tiempo, los personajes y la historia del presente de la novela para insertar su propia historia, protagonista, personajes y una referencia histórica como tema central. La Nueva Cádiz del siglo XVI de la explotación de perlas, es el espacio y tiempo donde se ubica la anécdota del capítulo III, que combina ficción con acontecimientos y personajes históricos tomados de las crónicas de Indias.

A excepción del capítulo III “Nueva Cádiz” y del capítulo V “Vocchi”, *Cubagua* al transcurrir en el presente, ofrece una novedosa hibridez de géneros. Es una novela no histórica combinada con elementos de la narrativa intrahistórica del relato intercalado. El estudio, por tanto, se concentra en el capítulo III, “Nueva Cádiz” por su referente histórico.

De “la otra historia” a la narrativa intrahistórica

Enrique Bernardo Núñez expone en sus artículos periodísticos las nociones de “otra clase de héroes” en 1957 y la de “la otra historia” en 1960. Como severo crítico, califica las exposiciones de la historiografía convencional de áridas y doctas. La otra historia sería una historia “más lúcida” que la historiografía y alejada del poder, “menos palaciega”; “más activa, menos simulada, más dentro del espíritu de la Emancipación” (Núñez, 1963:136). La “otra clase de héroes” partícipes de la historia es la “masa de labriegos, de trabajadores, de gente oscura que ha sentido en carne propia la dura prueba” (Núñez, 1963:147-148). Estas dos nociones son las directrices de una perspectiva crítica sobre el modo de abordar la historia en la ficción de la novela en 1931 antes de ser conceptualizadas en sus artículos periodísticos. Ambas nociones podrían equipararse al perfil de lo intrahistórico de Miguel de Unamuno (1943:36): la “vida intrahistórica” de “hombres sin historia”. Intrahistoria de la cual surge lo genuino “la verdadera tradición, la tradición eterna” sustancia de la historia. La intrahisto-

ria se opone a la “tradición mentira” de la historia convencional que canoniza a “las glorias”, “fuente de apologías” y “de disculpaciones y componendas con la conciencia” (Unamuno, 1943:36-37). En las visiones de Núñez y de Unamuno se detecta la intención de socavar la autoridad de la historiografía oficial y de precisar la necesidad de otra mirada sobre la historia de personas comunes y no de celebridades políticas y militares.

Para Ciplijauskaité (2001) los cambios en la concepción de la historia a partir de la intrahistoria de Unamuno y de la escuela francesa de los *Annales* con su nuevo historicismo, han dado lugar en la última parte del siglo XX, a una nueva narrativa de ficción histórica. Una narrativa que descarta el protagonismo de grandes personalidades y lo reemplaza por el acercamiento a la historia del colectivo o “desde abajo”, de hechos locales y cotidianos (Ciplijauskaité, 2001:40).

La noción de “historia desde abajo”, apunta Jim Sharpe (1991:39), la introduce por primera vez entre los historiadores Edward Thomson en un artículo de 1966, pero no menciona a Unamuno quién la había esbozado en 1895. La historia desde abajo no se define como relato de grandes hechos y de una élite social y política. Se dedica al estudio de la lucha de ideales comunitarios, de movimientos de masa, campesinos, clase trabajadora, el artesano o gente corriente marginada por la corriente principal de la historia. La narrativa intrahistórica toma rasgos de las nociones de la historia desde abajo y del nuevo historicismo.

El nuevo historicismo en términos de Burque (1991), se opone al paradigma tradicional de la historiografía. Según Burque (1991:14-19) para el nuevo historicismo la historia es total, a todo se le puede encontrar historia y un análisis de estructuras más que de acontecimientos. Se interesa en la experiencia de los cambios económicos y sociales a largo plazo, en movimientos colectivos y no en individualidades, en diversas actividades humanas y hechos locales. El nuevo historicismo se basa en pruebas visuales, orales, escritas, bajo el criterio de interdisciplinariedad. Asume la heteroglosia o suma de “voces diversas y opuestas” con lo que descarta la objetividad que se centre únicamente en documentos oficiales. La narrativa intrahistórica retoma del nuevo historicismo la historia de movimientos colectivos y de hechos locales. Privilegia la heteroglosia por encima de la objetividad y el hecho de que la historia se conciba como un todo.

Luz Marina Rivas (2000) caracteriza la novela intrahistórica como un sub-tipo de la novela histórica. Escrita con frecuencia por escritoras para exponer la perspectiva de la historia a través de un personaje femenino ficticio, no descarta autores masculinos. La novela intrahistórica recrea el pasado “desde una perspectiva ajena al poder y a los grandes acontecimientos políticos y militares” (Rivas, 2000:39). El carácter anónimo y ficcional que signa a algunos de sus personajes deriva de representar un colectivo silenciado por la historia, a la subalternidad social, los que ocupan un papel periférico o marginado al poder incluyendo al rol femenino. La nueva novela histórica caracterizada por Menton (1993) en cambio, elige hechos políticos o militares relevantes y como protagonistas a figuras históricas de envergadura, no a personajes ficticios. La narrativa intrahistórica por sus características propias, difiere en algunos aspectos de la nueva narrativa histórica. Ambas, a su vez, por sus innovaciones, establecen una ruptura con la novela histórica tradicional dadas sus ataduras a la perspectiva de la historiografía tradicional.

Domingo Miliani (1978) en el prólogo a *Cubagua y La Galera de Tiberio* señala por primera vez la presencia de lo intrahistórico en *Cubagua*, pero no lo adjudica específicamente al relato del capítulo III. Tampoco desglosa los rasgos de lo intrahistórico. Apenas lo define como lo que “va por debajo de las epopeyas que petrifican el heroísmo, que sacralizan al hombre en la estatua, que descarnan al ser humano como agente de los hechos sociales” (Miliani, 1978: XVIII).

En el capítulo III “Nueva Cádiz” de *Cubagua* el personaje Arimuy siendo una creación ficcional, representa sucesos históricos. Representa a uno de los indígenas sublevados que se aliaron a Pedro Ingenio y los franceses en contra de los españoles comandados por Gonzalo de Ocampo para atacar la isla de Cubagua, según el cronista Jerónimo Benzoni (1962). En el relato Arimuy es puesto prisionero, pero luego logra escapar y atacar la ciudad de Nueva Cádiz de acuerdo a los datos históricos. Es el héroe anónimo perteneciente al grupo de los esclavizados, como expresión de la perspectiva de la historia desde abajo o desde la subalternidad social. A través del héroe indígena, se exponen las tensiones sociales y culturales de la resistencia de los indígenas en el período inicial de la colonia.

El relato de Arimuy se pliega al rasgo más particular de la narrativa intrahistórica según Ciplijauskaitė y Rivas: el enfoque desde abajo de la historia anónima y de las víctimas. Se representa al otro, a los indígenas esclavizados destinados a la pesca

de perlas en condiciones infrahumanas, como expresiones de un colectivo.

Arimuy se perfila como el héroe salvador de los indígenas que se coloca “al frente de los defensores de la tierra” (Núñez, 1987:35)¹ para conquistar la libertad con la guerra. El héroe indígena en sus andanzas, encuentra a un “cacique empalado, sangriento, acribillado de insectos, con el aspecto de *un crucificado de piel cobriza*, y parecía decirles: ‘Morid todos, hijos míos. Es preferible’” (35) (Cursivas nuestras). Posteriormente, en *Juicios sobre la historia de Venezuela* de 1948, Núñez (1987:216) repite esa misma imagen: “El cristianismo en América pasa por esa prueba de sangre de la Conquista. Deja esa figura de *indio en cruz, Cristo indio*, sobre las cimas más altas de la historia americana. El dolor de esta raza es parte inseparable de nuestra herencia espiritual” (Cursivas nuestras). En el discurso citado, se erige en defensor de la voz silenciada del indígena como expresión de la conciencia del escritor sobre la necesidad de otra perspectiva histórica y cultural. Una mirada que desmonte la deformante representación del indígena, algo que hizo previamente en la novela. En *Cubagua* la perspectiva desde abajo da lugar a una auténtica valoración del indígena y de su papel histórico que expresa en la novela con el perfil de Arimuy, Nila Cálice y Vocchi (personajes que intervienen únicamente en el presente de la novela). Legado indígena cultural registrado históricamente en la novela. Se abarca desde el pasado precolombino a la etapa colonial y al presente. Al indígena se le reconoce y defiende por formar parte activa de la cultura latinoamericana. Por tanto, se proyecta a un plano cultural totalizador, el de la heterogeneidad latinoamericana, concepto que Núñez esboza previamente a su definición posterior. No apunta a una búsqueda particular y local de lo nacional sin lo indígena, como *Doña Bárbara* y *Las lanzas coloradas*. La novela introduce por vez primera en la narrativa venezolana un alto grado de valoración del indígena. Según Rivas (2000) registrar la cultura a lo largo de la historia y no tanto la política o las guerras, formaría parte de la visión de un todo de la narrativa intrahistórica.

El conde milanés Luis de Lampugnano, protagonista del capítulo III “Nueva Cádiz, es un personaje histórico referido en las crónicas de Indias por Jerónimo Benzoni (1962). El conde histórico había ideado un rastrillo cuya técnica prescindía de los pescadores indígenas de perlas. El aparato afectaba los intereses de los comerciantes españoles de esclavos quienes pidieron al rey la anulación de su licencia de uso. A causa de la anulación el conde empobrece, no pue-

de regresar a Milán y finalmente muere en la isla de Cubagua. En el capítulo II de la novela fray Dionisio cita esa historia de las crónicas de Indias y el capítulo III agrega todo un desarrollo ficticio del personaje, que es encarcelado, cae enfermo y muere.

A pesar de formar parte de una elite social, la nobleza, el conde Lampugnano aparece desprovisto de poder económico, social o político. Representa al otro, al extranjero frente a los españoles. Al igual que Arimuy y los precolombinos sublevados, el conde, se convierte en víctima de los españoles. A pesar del afán de riqueza del conde, el rastrillo, signo del progreso técnico del momento, relevaba a los indígenas de su oficio de pescadores de perlas. Por beneficiar a los indígenas, este personaje histórico desconocido, se amolda a la perspectiva de la historia desde abajo en contra del poder político y económico colonial como rasgos de la narrativa intrahistórica.

El conde Lampugnano es un personaje histórico, ajeno a una épica heroica del triunfo. Del personaje se expone el discurrir del pensamiento, a veces disperso, mezcla de recuerdos y añoranzas de su amada Laura: “El guardaba sus trenzas en uno de los cofres chapeados en marfil comprados a los mercaderes genoveses. Siempre la evocaba tal como la vio el día de su despedida, en el jardín” (33). La subjetividad del personaje de creación ficticia, responde a la visión de la intimidad, la vivencia personal, el lado humano que ciñe su perfil individualizado.

La narrativa histórica tradicional en la cual se inscribe *Las lanzas coloradas*, se caracteriza por la primacía que cobra el tono épico. El perfil de antihéroe del protagonista Presentación Campos, *lo signa* la actividad guerrera misma y no los ideales que la impulsan. La vivencia individual, el lado humano no tienen cabida, importa más la acción, las batallas históricas en las que participa. Un personaje ficticio ubicado en un contexto histórico relevante como la guerra de Independencia, la fidelidad histórica de acuerdo al precepto de objetividad como se cumple en esta novela de Uslar Pietri, serían las características más notorias de la narrativa histórica tradicional según Lukács (1966). Presentación Campos representa la personalidad colectiva de los mulatos y criollos que se lanzaban a la guerra de independencia sin rendir lealtad al bando realista o al de los criollos. La guerra para Presentación Campos es una forma de tomar el poder, de vengarse y convertirse en victimario. No representa un colectivo como el de Arimuy reivindicado por sus ideales como víctima del poder desde la perspectiva crítica desde abajo. El antihéroe de *Las lanzas coloradas* aparece totalmente

envilecido, especialmente por ser el violador de Inés Fonta. Su villanía al atribuirse a una condición étnica, la de mulato, tiende a generar estereotipos raciales, por lo que ha sido cuestionada por la crítica especializada. En *Cubagua* y en el capítulo III, por el contrario, se dignifica a un grupo étnico, el indígena.

La subjetividad del conde Lampugnano del capítulo III al presentarse desde el lirismo, descarta el tono épico. El protagonista aparece perfilado como un personaje vanguardista enfrentado al fracaso, la frustración, el empobrecimiento a causa del poder económico colonial. El capítulo III no busca otorgarle primacía a la verdad histórica, reflejar lo real del pasado a través de personajes que tipifiquen la problemática histórica y social como aspira Lukács (1966) para la novela histórica tradicional. En Lampugnano predomina un perfil individualizado y singular.

Una de las características de la nueva novela histórica que incluye a la narrativa intrahistórica por constituir un subtipo, según Rivas (2000:32) es “la conciencia de la historia”. Una postura crítica del novelista quien manifiesta la intencionalidad evaluadora de buscar explicaciones, “la reformulación de lo histórico, su interpretación, llenar los silencios de la historia”. Se recrea el pasado no como época vivida sino con la distancia de una actitud de historiador. La conciencia de la historia tiene varias formas de expresarse en el texto de ficción. Una de éstas es la presencia de la figura de un historiador o del que actúa como tal: se “construye un personaje en trance de investigar el pasado, e incluso de registrarlo” (Rivas, 2000:36). En *Cubagua* aparecen dos personajes conocedores de la historia, fray Dionisio que interviene en el capítulo III y el historiador académico Tiberio Mendoza que sólo participa en el presente de la novela.

Fray Dionisio no es historiador, pero es conocedor de las crónicas de Indias y voz que continuamente se traslada al pasado histórico en alusiones y comparaciones. Es quien cuenta a Leiziaga el relato del capítulo III, por tanto, es el personaje que actúa como historiador y registra el pasado histórico colonial en la novela. Aunque al principio no se exprese con claridad que el fraile sea el narrador, se puede inferir porque él mismo cita la historia de Lampugnano y su rastrillo al final del capítulo II. Así mismo, al final del capítulo III, se deja en claro que él concluye el relato sobre el abandono de la isla de Cubagua dirigiéndose a Leiziaga, protagonista del presente de la novela: “Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron. No había quien llevase agua ni leña. La ciudad quedó abandonada y el mar sepultó sus escombros. Qui-

sieron hacer una ciudad de piedra y apenas levantaron unas ruinas. *La voz de fray Dionisio suena con un eco: Laus deo*" (38) (Cursivas nuestras). Este comentario sobre la voz del fraile indica que ha estado narrando el relato. Además, seguidamente formula unas interrogantes sobre esa historia de Nueva Cádiz dirigidas a su interlocutor: "¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?" (38).

Fray Dionisio demuestra una perspectiva crítica sobre la historia y la cultura en su narración del capítulo III. Su perspectiva contrasta con la visión del personaje historiador, el académico Tiberio Mendoza representante de la historiografía tradicional oficialista. A los escritos apologéticos de este personaje historiador se los somete a la irrisión de la parodia. La parodia muestra la cara oculta del personaje: roba las perlas que Leiziaga había confiscado. Al no poder entregar las perlas, le atribuyen el robo a Leiziaga y lo encarcelan, siendo inocente. En el escrito de Mendoza la ironía cuestiona el cientificismo y la objetividad opuestas a la imaginación: "temeroso de las rectificaciones y de que se le tomase como un imaginativo, lo cual sería un eterno borrón a su fama de historiador, se limitaba a decir: 'En ciertas noches, los pescadores creen ver unas sombras en la costas de la *histórica isla*, afirmando que son las víctimas del *San Pedro de Alcántara*'" (61). La ironía de la parodia ridiculiza el lenguaje ampuloso, grandilocuente del personaje historiador apologético de las figuras de las crónicas: "La tierra, ilustrada por los hechos de Gonzalo de Ocampo y Fernández de Zerpa y tantos otros sobre el mar llamado por Colón el Vidente, *los jardines*, por su hermosura, necesita sabios que vengán a estudiar los arcanos de la naturaleza en esta región privilegiada llamada a ser un emporio en un por venir no muy lejano" (61). Fray Dionisio, por el contrario, en el relato del capítulo III menciona a Gonzalo de Ocampo como responsable de los hechos históricos de haber colgado a los indígenas sublevados en los mástiles de las naves y de alabar la maestría de los perros en apresar ferozmente a los nativos. La ironía y el humor de la parodia impugna el éxito de los escritos de Tiberio Mendoza: "Aun cuando no tenía a la mano su biblioteca en el momento de escribir, el artículo tuvo el mismo éxito inexplicable que alcanzaban siempre sus escritos" (61). En la novela la parodia del personaje historiador, establece una distancia crítica con el discurso historiográfico tradicional como expresión de la conciencia sobre la historia.

La parodia del personaje historiador tradicional, los recursos de la ironía y el humor forman parte de los juegos estéticos de la ficción característicos de la narrativa intrahistórica.

A fray Dionisio en el presente de la novela, lo define su empatía y respeto por la cultura de los indígenas con quienes convivió. Por ello, cuando narra el capítulo III expone la problemática indígena desde su condición de conocedor y asimilado a esa cultura. Su narración se basa en la lectura de las crónicas de Indias que él mismo menciona: “Si usted ha leído las crónicas de Cubagua, sabrá que aquí estuvo el conde milanés Luis de Lampugnano” (25). Citar las fuentes de textos históricos responde al “diálogo intertextual con los discursos historiográficos”, otra de las expresiones o textualizaciones de la conciencia de la historia de la narrativa intrahistórica (Rivas, 2000:36). La cita de las crónicas expresa la intencionalidad evaluadora del texto histórico al aplicarle la perspectiva desde abajo a los indígenas. En las crónicas, los indígenas sublevados son los antípodas perfilados por un discurso envilecedor que los convierte en villanos. Fray Dionisio (que es la voz más cercana a la de Núñez) cambia esa visión unilateral de la ideología eurocéntrica de las crónicas, por una representación del indígena que desmonta su imagen deformada. Las crónicas de acuerdo a su carácter oficial subordinado al poder real, hacen la apología de los vencedores, los militares españoles. En contraste, el relato del fraile narra la historia de los indígenas vencidos. Expone la frialdad con que los esclavistas españoles los marcaban con hierros calientes, cazaban y herían con perros. La perspectiva de fray Dionisio no excluye al bando de los españoles y con ello evita el maniqueísmo y una simple inversión de papeles de malos en buenos: “También perecen los blancos acosados por los dardos mortíferos [de los indígenas] por las fieras y el hambre” (36). Defiende también a los frailes protectores de los indígenas, por tanto incluye las voces de todos los actores.

Fray Dionisio de modo crítico expresa que el conflicto entre indígenas y conquistadores: “es la iniciación de una lucha que no ha terminado aún, que no puede terminar” (36). Ese “aún” “que no puede terminar” alude al presente para poner en evidencia el carácter de relato contado y no de historia vivida en el pasado. Enfatiza que se narra desde el presente con el fin de evaluar el suceso histórico y el modo cómo el pasado se repite e incide sobre el presente. Rivas (2000:37) denomina a este rasgo “narración autorial o intervención del narrador” que explica “el presente por el pasado histórico” y constituye un modo de expresar la conciencia de

la historia y su reformulación. Para Ciplijauskaitė (2001:40), la narrativa histórica no representa lo real del pasado a la manera rankeana tradicional: sino que “se escribe el pasado como el presente y desde el presente”. En la novela de Uslar Pietri, los datos historiográficos se funden en el tejido narrativo. Las fuentes no se citan, y se narra como presenciado en el pasado para acentuar el efecto de lo real del pasado, por lo que no se establecen contrastes críticos con el presente.

Si la problemática cultural del indígena no ha terminado, las preguntas de fray Dionisio a su interlocutor al final del capítulo III, (“¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?”) (38) sugieren que en el relato sobre la Nueva Cádiz del siglo XVI, hay un trasfondo destinado a ser develado. Las interrogantes imponen un distanciamiento sobre la historia relatada: el discurso de la ficción reflexiona sobre otro discurso, el de las crónicas de Indias. La “reflexión sobre la escritura de la historia”, es una de las expresiones de la conciencia de la historia del novelista (Rivas, 2000:34). Al inducir una respuesta, toda interrogante tiene un carácter abierto. Las interrogantes impiden cerrar el relato del hecho histórico de la explotación de esclavos indígenas, instauran una apertura. Una búsqueda de respuestas destinadas a la reflexión que el lector deberá encontrar porque en lo contado no se ha pronunciado una verdad única y concluyente. A ese “silencio” hay que llenarlo de voces críticas, interpretarlo y la labor se le destina al lector.

Para Ciplijauskaitė (2001:41) la nueva narrativa histórica sigue la línea de Certeau quien considera “la historia como proceso de investigación lleno de dudas e incertidumbres que no admite cierre e invita a reconsideraciones”. Las interrogantes de fray Dionisio fracturan la presentación de hechos históricos clausurados en el pasado. Trasladan el pasado al presente desde el cual se formulan las preguntas. Rompen con el efecto realista de lo presenciado en el pasado por el narrador al inducir en el lector la reflexión sobre el pasado histórico. Ofrecen el hecho histórico como un proceso todavía inacabado porque se refiere a una problemática cultural actual que rebasa la situación histórica de la colonia. *Las lanzas coloradas*, presenta la guerra como problemática compleja, la desacraliza a diferencia de la historiografía oficial y la narrativa precedente; pero despliega una mirada panorámica del gran evento de la guerra de independencia como hecho histórico cerrado en el pasado ya superado. Presenta el pasado como resul-

tado acabado del análisis de los datos documentales, por tanto la conciencia crítica sobre la historia no se manifiesta abiertamente.

Otra de las expresiones de la conciencia de la historia es la inclusión de discursos “alternativos al histórico” como la cita de textos míticos para relatar la historia (Rivas, 2000:37-38). El capítulo III entremezcla citas de las crónicas de Indias sobre personajes históricos (Gonzalo de Ocampo, Pedro Cálice, Antonio Cedeño, Ortiz de Matienzo, Diego de Ordaz) con la figura mítica latina de Diana Cazadora y el mito de creación ficticia de Cuciú. El mito de Cuciú se cita aludiendo al carácter oral de la tradición mítica indígena: “Otros dijeron y así lo refirieron durante mucho tiempo, que Cuciú, no murió en la hoguera. Un adivino la arrebató de las llamas convirtiéndola en garza, una garza roja, y confundida con las otras se cierne sobre los caños en la estación lluviosa” (30). El mito de Diana aparece representado en una estatua antigua de Diana que Lampugnano trae de Milán y a la cual le rinde culto. Después del ataque de los caribes a la isla de Cubagua, el conde Lampugnano discurre sobre la suerte de la estatua: “Su sangre hervía como si se hubiese bebido la noche en un filtro. Después de todo, Diana estaba a salvo, volvía a ser libre en medio de los bosques llenos de arroyos” (29). Lampugnano se refiere a la escultura como si hubiera cobrado vida igual a la escultura de Pigmalión, el mítico escultor de Chipre. A pesar de que el estado mental de Lampugnano es disperso, la ambigüedad del lenguaje acentúa la atmósfera de lo insólito y fantástico al afirmar que una estatua puede estar libre en los bosques. El relato del capítulo III combina la ficción de toda historia del conde, con el mito y el registro de datos históricos de referencia objetiva. La mezcla de episodios míticos con los históricos, forma parte de los juegos estéticos de la ficción que rompen con la aspiración de veracidad, una de las búsquedas de la narrativa histórica tradicional. Recurrir al discurso mítico se ubica en uno de los presupuestos de la narrativa intrahistórica, la heteroglosia, combinación de varios discursos el ficcional, el histórico, el mítico. Con la heteroglosia se apela a otro tipo de fuentes (las orales en la cual se inserta el mito) que no sean las exclusivamente documentales.

González Echevarría (2000) considera que el interés de la narrativa latinoamericana por la historia y los mitos americanos, se relaciona con el intento de búsqueda de los orígenes. Los mitos, relatos de origen (antropogónico, cosmogónico, teogónico o de una realidad parcial) por pertenecer a la tradición oral indígena, son los relatos iniciales americanos por excelencia. Las crónicas de Indias

son textos primeros escritos desde el comienzo de la colonia para dar testimonio de los hechos sin el criterio de orden y coherencia de la historiografía a la cual preceden. Los mitos y las crónicas constituyen dos tipos de expresiones edificadoras de la tradición latinoamericana. *Cubagua* al recurrir a los mitos americanos (el de Amalivaca y Vocchi en el capítulo V, el de Cuciu y Diana Cazadora en el capítulo III) y a las crónicas de Indias, indaga en la tradición histórica y cultural, revisita los orígenes de la formación latinoamericana. Tradición en el sentido auténtico al cual se refiere Unamuno la genuina y verdadera, la tradición eterna, diferente a la tradición mentira o creada siguiendo lineamientos del poder. En una nota de 1960 "Las carpetas de Clío", Núñez (1963:139) refiriéndose a la necesidad de una historia general que incluya la etapa colonial ignorada por los historiadores centrados en la etapa de la independencia, afirma que sería "más indicado aún una revisión desde los orígenes americanos hasta nuestros días". Por ello el autor mucho antes en *Cubagua*, se remonta a las etapas silenciadas por la historiografía. Retoma la etapa precolombina expuesta en el relato del personaje mítico Vocchi, la etapa colonial en el capítulo III y el presente en el resto de la novela, como muestra de la visión de un todo de la narrativa intrahistórica.

Consideraciones finales

En el ensamblaje de lo histórico en *Cubagua* opera la consonancia entre la ficción, lo literario y el pensamiento de Núñez sobre "la otra historia" y "otra clase de héroes" de puntos tangenciales con lo intrahistórico de Unamuno. El resultado fue la innovación, la creación de un relato intrahistórico. El capítulo III "Nueva Cádiz" se erige sobre el rasgo más definitorio de la narrativa intrahistórica: la perspectiva desde abajo o subalternidad. Derivada de la perspectiva desde abajo, se cierne no sólo otra mirada de la historia, sino de la cultura latinoamericana con la valoración de la cultura indígena como parte de la visión de un todo propia de lo intrahistórico. El relato manifiesta la conciencia de la historia con el personaje historiador, la parodia, el diálogo intertextual o citas de discursos históricos, la narración autorial, la reflexión sobre el discurso histórico, la presentación del pasado inconcluso desde el presente para revisar o interrogar el hecho histórico. Igualmente responde a la conciencia de la historia romper con el criterio de objetividad del uso exclusivo de fuentes documentales y recurrir a tradiciones orales constitutivas de la cultura como el mito.

Las manifestaciones de la conciencia de la historia en la narrativa intrahistórica, establecen una distancia crítica con la historiografía tradicional, hasta acercarse a los lineamientos de las nuevas tendencias como el nuevo historicismo y la historia desde abajo. La novela histórica tradicional tiene como trasfondo la perspectiva de la historiografía tradicional y en el plano literario sus propios presupuestos ajenos a lo intrahistórico. *Las lanzas coloradas* representa la novela histórica tradicional de tono épico con afán de objetividad documental al igual que toda la narrativa histórica escrita en Venezuela antes de 1931. En el mismo año dos textos, el de Núñez y el de Uslar Pietri, abordaron la historia y la cultura mediante dos visiones opuestas. La innovación vanguardista supone ruptura con la escritura tradicional. El relato del capítulo III "Nueva Cádiz" por un lado, establece una ruptura con la narrativa histórica tradicional; y por otro lado, anticipa la mayoría de los rasgos del sub-tipo de la narrativa intrahistórica en auge progresivo en las últimas tres décadas del siglo XX. El basamento intrahistórico enriquece las significaciones y aportes de la novela en los planos literario y cultural. El reconocimiento del indígena, de su tradición cultural como parte activa de la cultura latinoamericana, esbozó el concepto de heterogeneidad cultural latinoamericana mucho antes de su formulación.

Si ya *Cubagua* ha sido considerada una de las novelas iniciadoras de la vanguardia y modernidad literaria en Venezuela, la propuesta de lo intrahistórico constituida en el primer antecedente de la narrativa intrahistórica posterior, ratifica su relevancia y significaciones.

Nota

- 1) Todas las citas de *Cubagua* pertenecen a la edición de *Novelas y Ensayos* de la Biblioteca Ayacucho de 1987; en lo sucesivo solamente aparecerá el número de la página entre paréntesis.

Referencias bibliográficas

- BENZONI, J. (1962). **Historia del Nuevo Mundo**. Volumen N° 86. Caracas. Academia Nacional de la Historia.
- BURKE, P. SHARPE, J. et al. (1991). **Formas de Hacer Historia**. Madrid. Editorial Alianza Universidad.

- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (2001). "Escribir el pasado desde el presente". Revista **Estudios**, Año 9, N° 18. Venezuela. Universidad Simón Bolívar, pp 39-55.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (2000). **Mito y Archivo**. México. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- LUKÁCS, G. (1966). **La Novela Histórica**. México. Editorial Era.
- NÚÑEZ, E. B. (1987). **Novelas y Ensayos**. Caracas. Editorial Biblioteca Ayacucho.
- NÚÑEZ, E. B. (1963). **Bajo el Samán**. Caracas. Tipografía Vargas.
- NÚÑEZ, E. B. (1978). **Cubagua y La Galera de Tiberio**. Prólogo de Domingo Miliani. La Habana. Ediciones Casa de las Américas.
- MENTON, S. (1993). **La Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992**. México. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- RIVAS, L. M. (2000). **La Novela Intrahistórica: Tres Miradas Femeninas de la Historia Venezolana**. Valencia (Venezuela). Ediciones El Caimán Ilustrado.
- UNAMUNO, M. (1943). **En Torno al Casticismo**. Buenos Aires. Editorial Espasa-Calpe.
- USLAR PIETRI, A. (1956). **Obras Selectas**. Madrid-Caracas. Editorial Edime.