

**EL SÍMBOLO DE LO FANTÁSTICO.  
CUBAGUA COMO NOVELA DE TRANSGRESIÓN**

Fantastic's symbol.  
Cubagua as a novel of transgression

VÍCTOR ALARCÓN  
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  
vicalar@gmail.com

**Resumen:** El artículo estudia la novela *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez, autor que se destaca como un escritor adelantado a su tiempo, tanto en las técnicas narrativas empleadas como en la temática que desarrolla. Ya en el título ofrece una nueva visión de Latinoamérica que se centra, entre otras cosas, en los mitos indígenas y en una visión cíclica del tiempo, empleando técnicas vanguardistas que le permiten ver el continente con nuevos ojos, rompiendo planos narrativos y temporales. Sin embargo, entre los análisis dedicados a esta obra escasean aquellos que se centren en sus aspectos fantásticos, que es lo que pretendemos hacer en este artículo, dando especial atención a los elementos que transgreden nuestra forma de concebir la realidad y sus reglas de funcionamiento, ya que consideramos que solo así se podrá comprender cabalmente el resto de temáticas de la novela. Finalmente trataremos de establecer las similitudes y diferencias existentes entre el Realismo Mágico, lo Real Maravilloso y la estética desarrollada por Enrique Bernardo Núñez.

**Palabras clave:** fantástico, novela, vanguardia, transgresión, literatura venezolana.

**Abstract:** This essay analyzes the novel *Cubagua* (1931), by Enrique Bernardo Núñez. This author stands as an advanced writer both for his narratives techniques and themes. In this book, he offers a new vision of Latin-America which is centered in the native Latin-American myths and the cyclic perception of time. He does not doubt to use vanguard techniques breaking spatial and temporal spaces. We shall study *Cubagua* giving special attention to the elements that subvert the main assumptions of what reality is. By assuming this perspective, we are not only trying to offer new interpretations, but also demonstrating that the central themes, can only be well understood by considering the fantastic as a capital topic. Finally, we will try to establish similarities and differences between Magic Realism, Marvelous Real and the aesthetics of Núñez's work.

**Keywords:** fantastic, novel, vanguard, transgression, Venezuelan literature.

Si tuviera que explicar la literatura venezolana a un público ajeno a ella, creo que un primer paso sería señalar la íntima relación de su canon con el poder político. Andrés Bello es recordado en las escuelas como el maestro de Simón Bolívar; por otro lado, el primer título de la Biblioteca Ayacucho, destinada a “mantener en permanente actualidad las obras clásicas de la producción intelectual del continente” (s. f., 2011), compila la *Doctrina del Libertador* (1976). Un último ejemplo del siglo XX: Rómulo Gallegos, considerado nuestro mejor novelista, es también el primer presidente de Venezuela elegido de forma universal, directa y secreta. Además fue derrocado militarmente, convirtiéndose en un ejemplo democrático (Miliani, 2005).

No es casual entonces que *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, pasara desapercibida en 1931 cuando todavía no se aplacaba el furor por *Doña Bárbara* (1929), de Gallegos; y Arturo Úslar Pietri, otro literato-político, publicaba *Las lanzas coloradas*; más aún, si contrastamos la actividad pública de Núñez con la de dichos novelistas. Mientras estos eran, ya en aquellos años, héroes de la libertad, Núñez se mantenía ajeno a la actividad política, ejerciendo un discreto puesto como ayudante de Díaz Rodríguez, importante novelista del modernismo y gobernador del estado Nueva Esparta, obteniendo así una oscura filiación con Juan Vicente Gómez, autócrata que se mantuvo en el poder hasta 1935.

A pesar de su anonimato, el novelista Núñez desarrolló una labor narrativa importante, que incluye cuatro títulos: *Sol interior* (1918), *Después de Ayacucho* (1920), *Cubagua* (1931) y *La galera de Tiberio* (1938). Del mismo modo llevó a cabo un trabajo ensayístico donde se evidencia su actitud crítica ante la realidad del país (Fauquié, 1987). El tono de textos como los compilados en *Huellas en el agua* (1987), lo caracterizó como un escritor huraño y distante, contribuyendo con su bajo perfil. Será en los sesenta, con una generación adversa al canon literario y al perfil político establecido, cuando se le rescate junto con otros escritores olvidados.

En la década referida, la historia de Ramón Leziaga consigue una popularidad inédita entre los jóvenes escritores. La narración de su viaje para una labor de reconocimiento en Cubagua, donde le hablan de los yacimientos petrolíferos, de las crónicas sobre la isla y experimenta un extraño areito con visos fantásticos, se convierte en una renovación estética. En esta, novela lo “poético se manifiesta como

una irrupción en la sucesión narrativa” (Bohórquez, 1990: 32), privilegiando las estrategias vanguardistas. Todo ello buscando “revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada, esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina” (Úslar Pietri, 1997: 521). Finalmente, esta búsqueda desemboca en una revisión de la historia al considerar el tiempo como algo cíclico y en “una retoma estético-ideológica de la cultura indígena” (Bohórquez, 1987: 134).

Sin embargo, a pesar del rescate crítico de esta obra, que sucedió al realizado por los creadores de los sesenta, los investigadores se enfocaron en estudiar cómo se reconstruía el ideario nacional -con la intención política que ello cobija- y en el excelente manejo de las técnicas empleadas. Así se dejó de lado el elemento fantástico, que bien podría considerarse capital en la novela.

Vale la pena preguntarnos por qué razón los sucesos sobrenaturales no han sido tomados en cuenta. Una primera respuesta podría ser la sutileza con que son presentados. Al estar ante una narración de carga vanguardista con un manejo tan particular del lenguaje, la coincidencia de nombres entre algunos conquistadores españoles, y los contemporáneos del protagonista, o el extraño descenso a las catacumbas de Cubagua, podrían interpretarse como algo marginal. Sin embargo, esto merece una relectura debido a que la reflexión propuesta por Núñez sólo cobra efecto gracias al empleo de lo fantástico. La escritura simbólica; es decir, la presencia transgresora de lo poético en la narración, se vería depauperada si eliminamos los hechos inexplicables.

El primero de ellos es la lectura de las crónicas sobre Cubagua. Siguiendo los postulados de Todorov me arriesgaría a hablar de “fantástico-extraño”. Si bien “no sabemos cómo explicar los fenómenos extraños que se producen [...] tampoco estamos dispuestos a admitir lo sobrenatural con tanta facilidad como lo natural” (Todorov, 2001B: 67). Pero Núñez evita las explicaciones y deja a sus lectores ante la presencia de “coincidencias insólitas” (Todorov, 2001A: 51). En líneas generales no ocurre nada fuera de lo común: al llegar a la isla, fray Dionisio y Leiziaga encuentran un viejo mapa de Nueva Cádiz, junto con sus crónicas; curiosamente los nombres de los empleados de Leiziaga coinciden con los de algunos conquistadores:

Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: «Diego Ordaz-Detal de licores». Los mismo nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos? (Núñez, 1987: 25)

Éste es el penúltimo párrafo del capítulo. En el siguiente se narran los hechos ocurridos en la ciudad de la isla; sin embargo, la estrategia empleada nos sumerge en el pasado sin previo aviso. Es cierto que se menciona el hallazgo de las crónicas, pero el narrador, en lugar de anunciar su lectura, las refiere sin aclaratorias. Será en las últimas líneas de “Nueva Cádiz” cuando entendamos que “[l]a voz de fray Dionisio suena con un eco” (Núñez, 1987: 38). Esta confusión intencional obliga al lector a sumergirse en la historia, en una búsqueda de las raíces de América. Pero también permite el juego fantástico porque incluye una serie de hechos donde los personajes históricos coinciden con los del presente. Sin embargo, esto puede ser una mera coincidencia.

La última frase pierde sentido al descubrir, en los remotos años de la conquista, una “cabeza [que] parece dormir aún en la dulzura del aire. La cabeza es la de fray Dionisio, fraile menor de la observancia” (Núñez, 1987: 28). El fenómeno es raro: quien lee la crónica observa un personaje que lleva su mismo hábito y su mismo nombre, sin embargo, el narrador lo hace pasar aparentemente inadvertido. Algo similar sucede cuando Antonio Cedeño y Cálice, conquistadores nombrados del mismo modo que los ayudantes de Leiziaga, discuten la calidad de los perros entrenados para cazar indígenas.

Considero posible afirmar que nos encontramos ante el tema del doble. El desarrollo de la novela lo confirma, cuando vemos a Leiziaga repitiendo, en cierto modo, las vicisitudes de Lampugnano, conde milanés y protagonista de la crónica. Sólo al leer la obra completa comprendemos la alarmante coincidencia. El efecto de este tema no es contundente porque no está en su esencia. Si bien hay “dos encarnaciones alternas de un único individuo” coexistiendo “en el mismo mundo de ficción” (Doležel, 2003: 266), las mismas no gozan de simultaneidad: “sólo la confrontación cara a cara entre las dos encarnaciones de un mismo individuo puede explotar su total potencial semántico, emotivo y estético.” (Doležel, 2003: 273).

En este caso presenciamos un grupo de dobles excluyentes, separados por cuatro siglos, lo cual genera en el lector y en algunos personajes una visión escéptica. A primera vista, no experimentamos un hecho fantástico sino una casualidad. Por supuesto, cuando vemos que Leiziaga actúa con las mismas directrices asumidas por Lampugnano y alucina con su presencia al caer prisionero (Núñez, 1987: 62); que Ocampo y Cedeño son tan pragmáticos, crueles y materialistas como sus tocayos españoles; que fray Dionisio desaparece, sin perder su halo de misterio y empezamos a dudar, porque a pesar de los años, estamos ante un mismo individuo “en dos encarnaciones diferentes” (Doležel, 2003: 269). En este sentido sigue existiendo “[l]a transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo” (Roas, 2001: 30) y esto

genera ineludiblemente una impresión terrorífica [...] Quizás el término «miedo» puede resultar exagerado, o confuso, puesto que no acaba de identificar claramente este efecto [...] Tal vez sería mejor utilizar el término «inquietud», [...] Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes [...] como por el lector (Roas, 2001: 30).

Al leer la cita anterior, alguien podrá cuestionar la falta de inquietud en fray Dionisio. Más cuando no se sorprende ante el hallazgo de “una cabeza momificada” (Núñez, 1987: 44) que tiene sus mismos rasgos. Tales reacciones tan singulares parecen alejar al personaje del efecto fantástico. Sin embargo, tomemos en cuenta que será Dionisio quien guíe a Leiziaga a través de las catacumbas de la isla. El fraile contribuye a romper el equilibrio de nuestro mundo y, por ende, genera la incertidumbre a la cual es ajena. Sobre este descenso volveremos más adelante. Pero asentemos de una vez que el recién mencionado personaje -que introduce la revisión de la historia, que parece pasar de un momento histórico a otro-, que representa la idea de Núñez (cf. Larrazábal Henríquez, 1987). De tal manera, las consideraciones centrales de esta propuesta sólo consiguen exponerse a través de la transgresión de la realidad.

Además, es interesante notar que el narrador no sólo evita resaltar la rareza del suceso, sino que llega a insertarlo como algo lógico dentro de su línea de razonamiento. La coincidencia de nombres causa incertidumbre en el lector, pero también lo obliga a reflexionar sobre su significado. ¿Qué sentido puede tener que los

hombres del presente y del pasado no sólo reiteren sus denominaciones, sino también sus acciones? La respuesta expone “esa imagen de un tiempo reiterativo” (Bohórquez, 1990: 31). Núñez explota la temática del doble para proponer una reflexión sobre el continente americano.

El segundo hecho fantástico es más contundente; sin embargo parece acercarse más a “la percepción ambigua” y a la “vacilación en el lector y el protagonista” (Todorov, 2001A: 54-55), exigidas por el género. Después de leer las crónicas, después de haber estado bebiendo alcohol en la noche de Cubagua, después de constatar que “[e]s tarde ya. A estas horas vienen los muertos del otro mundo” (Núñez, 1987: 39), en un estado de dudosa vigilia, Leiziaga es guiado por Dionisio a través de “peldaños viscosos de humedad” (Núñez, 1987: 48) y bóvedas que descendían:

Al fin se hallaron en un vasto espacio circular, alumbrado apenas. Y he aquí lo que vio Leiziaga: las paredes estaban cubiertas con planchas de oro y a trechos colgaban rodelas, macanas, escudos de oro. Y al fondo, envuelto en ancha túnica blanca con dibujos bermejos, los brazos sobre el pecho, las piernas cruzadas sobre unas mantas de algodón fino, tan menudo que casi desaparecía en los pliegues de su vestidura: Vocchi. (Núñez, 1987: 48-49)

Habíamos visto a Vocchi -dios indígena acompañante de “Amalivaca, el padre de los Tamanacos” (Flores, 2005: 146)- en el capítulo anterior asumiendo la forma de relato mítico para presentar “unos manuscritos, pertenecientes a la biblioteca del convento” (Flores, 2005: 45). De nuevo, quien narra nos transporta a un mundo lejano y, en este caso, mítico, pero esta vez no hay repetición de personajes sino la introducción de un dios. Por ello, la realidad del texto y la del lector se distancian, más aún cuando nos dicen que “Vocchi nació en Lanka, y en su adolescencia hacía el trayecto de las caravanas a través de Mesopotamia hasta Bactra y Samarcanda” (Flores, 2005: 45). Pero en el momento en que algo de ese mundo es trasladado al vivido por el funcionario del Ministerio de Fomento, tan similar al nuestro, asumimos otra postura. Sin embargo, Ramón Leiziaga, ante la presencia de lo ominoso, de ese ser ajeno a su realidad, más que terror, “comenzaba a sentir indignación, disgusto. ¿No era él descendiente de los conquistadores?” (Flores, 2005: 49). En lugar del horror buscado por Lovecraft (Lovecraft, 1984), Núñez intenta ahondar en el significado de

estos nuevos elementos que se exponen. *Cubagua* abre las puertas a una realidad que no era ajena a la isla, pero estaba enmascarada por otra. En este sentido nos acercamos más a lo neofantástico que “asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad” (Alazraki, 2001: 276).

Nuestra perplejidad aumenta al ver cómo se desarrolla y cierra el episodio: Ramón Leiziaga acepta “el polvo que le ofrecía [Vocchi] en una concha de nácar y a imitación suya empezó a absorberlo por la nariz”; después de ingerir esta suerte de droga, “[g]irando en torno de Nila daba comienzo al areyto” (Núñez, 1987: 49). En un momento dado, el proceso se hace vertiginoso y los personajes van desapareciendo, como si se consumieran dentro del ritual. A la mañana siguiente, Leiziaga se despierta y tanto Nila Cálce como fray Dionisio de la Soledad se han ido de la isla. El funcionario “recordó los cráneos en que había bebido” (Núñez, 1987: 51), no sabe si la experiencia fue real o un simple sueño. En el siguiente capítulo parece encontrar la respuesta: “No era, pues, un sueño. El mismo fragmento de losa sepulcral apoyado en una piedra del patio, parece advertirlo” (Núñez, 1987: 52). Pero las explicaciones quedan pendientes porque Leiziaga descubre y participa en una extracción ilegal de perlas y, debido a este acto de corrupción, se verá obligado a huir hacia “la línea de Tierra Firme” (Núñez, 1987: 66).

Al presentar a Vocchi en el capítulo que precede a “El areyto”, el efecto transgresor podría verse aminorado, pero nunca eliminado. Si bien Leiziaga se halla ante lo desconocido, los lectores no lo encuentran tan misterioso. Es imposible dejar de reflexionar sobre qué significa que un dios indígena comulgue con este nuevo conquistador. La escritura, de forma inevitable, desemboca en una gran carga de significado que busca presentar “una segunda realidad” (Alazraki, 2001: 276). Pero esto sólo es posible a través de la ruptura de las reglas que pretendemos absolutas.

De esta manera, aunque el hecho fantástico parece anunciarse como una fisura (el descenso, la repentina aparición del otro mundo, su posterior ausencia inexplicada), permea toda la obra, “la realidad es [...] una superficie llena de agujeros como un colador desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad” (Alazraki, 2001: 276). Esto es evidente porque los personajes y elementos implicados en ese suceso habían aparecido con anterioridad, más aún, el mismo areyto

parece convertirse en un hecho prescindible al ver la historia en conjunto. La corrupción de Leiziaga había sido apuntada al principio, cuando las autoridades de La Asunción dicen: “He conocido a este joven Leiziaga [...] Me parece un vicioso, un irresponsable” (Núñez, 1987: 11). Y cuando al final él relata su historia, le replican: “Esas son fantasías, querido amigo. Cubagua es una isla inhabitable. Lea a Depons, a Rojas, a los cronistas de Indias” (Núñez, 1987: 59).

Pero el nuevo manejo de lo fantástico, más que en la reacción de los personajes, debe buscarse en la estructura de la obra y su forma de recepción. La estrategia narrativa simbólica que describe Bohórquez sólo es efectiva teniendo en cuenta el capítulo analizado. Si Nila se anunciaba como símbolo del mestizaje, de los restos del mundo indígena ocultos en la realidad cotidiana (Larrazábal Henríquez, 1987: XXV), sólo lo notamos de forma contundente al ver su relación con Vocchi. Ella se convierte en el centro del ritual indígena y así el personaje se transforma en la conjunción de esas dos realidades. Por otra parte, la permanencia del mito en la vida diaria de la isla, sólo puede entenderse a cabalidad al ver cómo actúa el dios ante Leiziaga. Por último, la habilidad de Dionisio de transportarse a través de diversos planos temporales, religiosos y culturales, se hace completamente manifiesta en el ritual de las catacumbas.

Como puede apreciarse, para hacer efectiva su estrategia vanguardista, Enrique Bernardo Núñez recurre a una característica fundamental de la literatura fantástica:

... una irradiación de sentido que, una vez aceptada la estrategia de lectura requerida por el texto fantástico, parece contaminar cada palabra, cada elemento estructural del discurso. Cada significante es, al menos potencialmente, oscuro portador de significados inquietantes. El texto se vuelve difusamente significativo en diferentes grados, tendiendo un velo sobre la presunta transparencia comunicativa de la lengua. (Campra, 2001: 187).

Sin lo fantástico nos encontraríamos ante el testimonio de un acto corrupto; la narración se convertiría en un reclamo localista, perdiendo su carácter universal. El final, gracias al juego de los dobles, no es sólo la fuga de un personaje, sino la repetición de un hecho histórico.

Para culminar, deseo esbozar las cercanías y distancias de *Cubagua* con lo real maravilloso y el realismo mágico, pues estos “son una consecuencia de los

planteamientos aportados por la vanguardia” (Fernández, 2001: 289). Fernández ubica las raíces de estas estrategias discursivas en la generación a la cual perteneció Núñez, quien fue rescatado en los años sesenta cuando aparece el *boom* latinoamericano.<sup>1</sup> No es casual, Núñez buscaba “ver el mundo con ojos nuevos” (Fernández, 2001: 289), por eso emplea lo fantástico. Sin embargo, este novelista venezolano se distancia de los estilos arriba señalados porque ellos plantean “la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro” (Roas, 2001: 12). Como he señalado, para su funcionamiento *Cubagua* exige ese miedo metafísico “que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar” (Roas, 2006: 111). Pero, al mismo tiempo, la novela de Núñez se aleja del manejo clásico de lo fantástico. Este exigía una manera de leer que “no debe ser ni «poética» ni «alegórica»” (Todorov, 2001A: 55); por su parte, la historia de la isla venezolana propone una estrategia vanguardista emparentada con la multiplicidad semántica de la poesía. Así encontramos la incertidumbre acerca de la realidad pero también una reflexión sobre ella. *Cubagua* nos obliga a considerar lo fantástico no desde la sorpresa ni como cotidianidad; esa otra realidad está oculta y, cuando se manifiesta, transgrede las reglas habituales. Sin embargo, la transgresión desemboca en el símbolo con lo cual quien lee pasa de la inquietud a la reflexión, de forma casi simultánea.

#### BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, J. (2001), “¿Qué es lo neofantástico?”, en Roas, D. (comp.). *Teorías de lo fantástico*, Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., pp. 265-282.

BOHÓRQUEZ, D. (1990), *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, La Casa de Bello.

\_\_\_\_ (2007), *Del costumbrismo a la vanguardia. La narrativa venezolana entre dos siglos*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana.

BOLÍVAR, S. (2009), *Doctrina del Libertador*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

---

<sup>1</sup> Sobre referencias con respecto a la definición, caracterización y cronología de lo que fue el *boom* de la literatura latinoamericana, puede consultarse “El *boom* en perspectiva”, de Ángel Rama.

- CAMPRA, R. (2001), "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", En ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., pp. 153-191.
- DOLEŽEL, L. (2003), "Una semántica para la temática: el caso del doble", en NAUPERT, C. (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, ARCO/LIBROS, S. L., pp. 257-275.
- FAUQUIÉ, R. (1987), "Prólogo", en NÚÑEZ, E. B., *Huellas en el agua. Artículos periodísticos: 1933-1961*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, pp. 9-12.
- FERNÁNDEZ, T. (2001), "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, S. L., pp. 283-297.
- FLORES, G. (2005), "Apéndice 2. Leyendas y mitos aborígenes venezolanos" en *Breve diccionario de mitología grecolatina*, Caracas, Libros de El Nacional pp. 145-147.
- GALLEGOS, R. (2005), *Doña Bárbara*, Madrid, Cátedra.
- LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, O. (1987), "Prólogo. Enrique Bernardo Núñez: la novela como reflexión e interpretación histórica", en NÚÑEZ, E. B. *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXXVIII.
- LOVECRAFT, H. P. (1984), *El horror en la literatura* Madrid, Alianza.
- MILIANI, D. (2005), "Introducción", en GALLEGOS, R. *Doña Bárbara*, Madrid, Cátedra, 9-105.
- NÚÑEZ, E. B. (1920), *Después de Ayacucho*. Caracas, Tipografía Vargas.
- \_\_\_ (1987), *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- \_\_\_ (1918), *Sol interior*, Caracas, Tipografía Americana.
- RAMA, Á. (1985), "El boom en perspectiva", en *La crítica de la cultura en América Latina* Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 266-306.
- ROAS, D. (Comp.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, S. L.
- ROAS, D., "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico", en *Semiosis* vol. II, num. 3 pp. 95-116.
- \_\_\_ (2001), "La amenaza de lo fantástico", en ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico* Madrid, ARCO/LIBROS, S. L., pp. 7-64.
- TODOROV, T. (2001A), "Definición de lo fantástico", en ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, S. L., pp. 47-64.

\_\_\_ (2001b), “Lo extraño y lo maravilloso”, en Roas, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico* Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., pp. 65-81.

ÚSLAR PIETRI, A. (1984), *Las lanzas coloradas.*, Caracas, Seix Barral.

\_\_\_ (1997), “Realismo mágico”, en Sosnowski, S. (comp.), *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 519-523.

s. f. (2011). *Biblioteca Ayacucho: patrimonio cultural de América Latina*. Consultado en <<http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=4>> [22-04-2012].