Apuntes de sobremesa
(Literatura venezolana)

Compilador:
Rafael Victorino Muñoz

Fundación Editorial
el perro y la rana

COLECCIÓN
heterodoxia
serie *Aforemas*

Apuntes de sobremesa

(Literatura venezolana)

Fundación Editorial
el perro y la rana

©De la compilación: Rafael Victorino Muñoz
© Fundación Editorial El **perro** y la **rana**, 2018 (digital)

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas - Venezuela 1010.
Teléfonos: (0212) 768.8300 / 768.8399

Correos electrónicos
atencionalescritorfepr@gmail.com
comunicacionesperroyrana@gmail.com

Páginas web
www.elperroylarana.gob.ve
www.mincultura.gob.ve

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

Diseño de la colección:
Jorlenys Bernal
Carlos Zerpa
Edición al cuidado de:
Luis Lacave
Corrección:
Damarys Tovar, Víctor Valdés
Diagramación:
Adriana Astorga M.

Hecho el Depósito de Ley
depósito legal: DC2018001183
isbn: 978-980-14-4219-6

Apuntes de sobremesa

(Literatura venezolana)

Compilador: Rafael Victorino Muñoz

Colección
heterodoxia
serie Aforemas

COLECCIÓN **Heterodoxia**

El pensamiento rebelde fue considerado herejía El pensamiento rebelde fue considerado herejía por la ortodoxia. Heterodoxia (*hetero*=varios, *doxa*=opinión) es una categoría para el pensamiento creativo y transformador, en pos de lo original y en rebeldía contra el pensamiento único. Invocando la pluralidad del pensamiento y la sana disertación de las ideas, nace esta colección a la cual concurren ensayos y textos de reflexión en las ciencias de lo humano, de lo animado y de lo inanimado, abarcando temas que van desde la reflexión filosófica, pasando por la matemática y la física, hasta la crítica literaria, cultural y demás expresiones del pensamiento. *Heterodoxia* recoge todos aquellos textos de carácter ensayístico y reflexivo. La colección está conformada por cuatro series que tejen la historia de los distintos discursos del pensamiento: de lo canónico a lo emergente, de lo universal a lo particular, de la formalidad a la heterodoxia:

Clásicos incluye obras claves de la tradición del pensamiento humano, abarcando la filosofía occidental, oriental y nuestramericana.

Crítica emergente incorpora textos y ejercicios reflexivos que se gestan en nuestra contemporaneidad. Abarca todos aquellos ensayos teóricos del pensamiento actual.

Aforemas se mueve entre el aforismo filosófico y lo poético, el objeto literario y el objeto reflexivo para articularlos desde un espacio alterno. La crítica literaria, el ensayo poético y los discursos híbridos encuentran un lugar para su expresión.

Teoremas abre un portal para la reflexión sobre el universo, el mundo, lo material, lo inanimado. El discurso matemático, físico, biológico, químico y demás visiones de las ciencias materiales concurrirán en esta serie para mostrar sus tendencias.

Presentación

Los ensayos aquí reunidos abordan la producción literaria de un siglo y un país: la Venezuela del siglo XX. Y aun cuando aparecen algunos escritores que nacieron en el XIX, e inclusive comienzan a publicar en dicha centuria, los autores sobre los que se *ensaya* en estas líneas tuvieron su mayor producción en el XX.

Por otra parte, aun cuando hablamos de ensayos, algunos textos de los aquí incluidos bordean o se aproximan a otros géneros: la crónica, la reseña, la monografía, la tesis. No hemos querido ser restrictivos porque los géneros no son anteriores al pensamiento ni éste depende de aquéllos. Para mayor detalle, exponemos nuestra visión del ensayo, en la nota que abre el volumen.

Los trabajos en cuestión han sido ordenados cronológicamente de acuerdo con la fecha de nacimiento de los autores. Con excepción de los textos dedicados a *La Alborada* y a *El Techo de la Ballena*, en cuyos casos se toma en cuenta, respectivamente, la publicación del primer número de la revista (1909, que es también el año del último número) y la fecha del primer manifiesto (1961).

Si se piensa que hay alguna omisión, es decir, si se considera que faltan algunos nombres del siglo XX por incluir en la lista de los autores cuyas obras se abordan (¿Paz Castillo?, ¿Ramos Sucre?, entre otros), se explica por la intención que nos alienta: quienes escribimos estas líneas hemos sido movidos por nuestros intereses, nuestras inquietudes y la relación personal que tenemos con esas obras y escritores.

En cualquier caso, prevemos la posibilidad de un segundo volumen dedicado al siglo XX, otro más para el XIX, acaso uno para el siglo que despunta.

APUNTES PARA UNA TEORÍA DEL ENSAYO [9]

Gustavo Fernández Colón

El discurso ensayístico —algo similar se ha dicho de la novela— se ha desarrollado en el último medio milenio estrechamente vinculado a los valores estéticos y epistémicos de la modernidad. La reflexión versátil y la intención artística son dos vertientes de la espiritualidad humana que confluyen en él, convirtiéndolo en terreno propicio para el florecimiento de esa irrenunciable vocación autocrítica que constituye el más valioso legado de la subjetividad moderna. Desde su aparición consciente con Michel de Montaigne [1533-1592] hasta su manifestación contemporánea en obras como la de Octavio Paz [1914-1998], ha llegado a ser el lente predilecto con el que Occidente ha intentado escudriñarse a sí mismo, con plena conciencia de los límites de semejante aventura y sin perder de vista la precariedad de su propia racionalidad, desbordante de soberbia en la omnisciencia de

los sistemas filosóficos o en la ambición científica de transformación del mundo material.

La cultura hispanoamericana ha estado inmersa, desde el momento mismo de su fundación, en la corriente expansiva de la modernidad occidental hasta tal punto que ésta resultaría inconcebible sin el acontecimiento fundamental del encuentro de Europa con la otredad americana. De ahí que cualquier indagación relativa a la evolución del género en el continente, inevitablemente tendrá que internarse en este vasto contexto cultural, para no perder de vista conexiones esenciales, acoplamientos voluntarios o contradicciones violentas entre estas diversas racionalidades.

En *El alma y las formas*, Lukács [1885-1971] propuso una definición del ensayo, de primera importancia en el contexto de los estudios literarios del siglo XX. Aún bajo el influjo del neokantismo de Heidelberg y, tal vez, según apunta Goldmann (1975), de la fenomenología de la escuela de Friburgo, el futuro teórico marxista propone un concepto de la forma artística no muy lejano de la idea de estructura que, por ese entonces, ya comenzaba a desarrollarse en el pensamiento de Husserl [1859-1938]. En efecto, para Lukács (1975) la forma artística viene a ser la configuración del destino o temperamento particular de un alma, la articulación de la multiplicidad en la unidad integradora de la obra. A diferencia de la ciencia, preocupada por la exposición de contenidos, de los hechos y sus conexiones, la creación artística aspira disolver todo contenido en pura forma.

En lo que concierne a la literatura, cada género quedará definido por el momento esencial que aliente su configuración. Así, en la tragedia se realizará el encuentro de héroe y destino; en la narración, el de azar y necesidad; en la lírica, el del alma y su trasfondo; en el ensayo, finalmente, el del alma y la forma. Cada uno de estos momentos, en los cuales se expresan los diversos temperamentos humanos, sería el resultado del encuentro de lo interno y lo externo, el instante en que las vivencias reciben una forma.

Lo peculiar del ensayo, en este esquema, es el tener como referente una forma previa, acaso otra forma artística, que ha de ser "ordenada de nuevo" por el alma, interpretada a la luz de una postura crítica que es también una manera de hacer arte.

Otro rasgo que diferenciará al ensayo del resto de los géneros será su inclinación hacia uno de los dos polos de la expresión escrita: el concepto, que a diferencia de la imagen, no busca representar la cosa singular sino su idea, no la vivencia sino el valor que hace posible pensarla. Esta pasión por el concepto dará como resultado una forma intermedia entre la ciencia y el arte, esto es, un género que se mueve peligrosamente en el lindero entre la emoción estética y el ejercicio racional. Se trataría más bien de un proceso evolutivo aún inmaduro en el que, a diferencia de la poesía, el ensayo no habría logrado desprenderse de la primitiva unidad entre la ciencia, el arte y la moral.

A partir de este esbozo de conceptualización histórica, Lukács remonta la aparición del género a Platón [428-348 a. C.], a quien califica como "el más grande ensayista que jamás ha vivido". Sus diálogos, siempre inconclusos, contienen el rasgo fundamental de toda su descendencia: la prioridad del proceso del pensar y no de las conclusiones del pensamiento. Se trata pues de un ejercicio de la razón asistemático, provisional, en permanente marcha. Y no porque lo guíe una visión de las cosas desarticulada o inorgánica, sino porque su tono fundamental es la ironía nacida del encuentro de lo casual y lo necesario, de lo trascendente y lo trivial. La ironía, sí, que permitió a Sócrates [470-399 a. C.] desgranar con desparpajo la esencia de la vida y la muerte y descubrir el carácter relativo de lo trágico y lo cómico, la determinación que el concepto ejerce siempre sobre el sentimiento.

Esta definición obliga a ampliar el radio referencial del ensayo más allá de los asuntos propios de la crítica literaria. Con Platón y los místicos medievales, su objeto más que otros libros será la propia vida; la interpretación de formas artísticas será su interés desde el Renacimiento; y el examen de la propia subjetividad, el

centro de sus disquisiciones en el problemático mundo contemporáneo.

El ensayo se escribe siempre con ocasión de algo creado y juzga de los valores de esa manifestación singular a partir de un marco referencial puesto por él mismo. Nunca llega a ser teoría que ofrece una visión acabada de las cosas por su carácter fragmentario, de precursor que esboza las virtualidades de un sistema con nostalgia. Una nostalgia permanentemente insatisfecha que se revela categoría existencial del alma, destino cuya forma de expresión mejor lograda es el ensayo.

Literatura y negatividad

Theodor Adorno [1903-1969] desarrolló en *El ensayo como forma* (1962), una tesis contraria a la posición de Lukács, según la cual el ensayo se hallaría a mitad de camino entre la ciencia y el arte. En un mundo signado por la cosificación, la imagen y el concepto, el arte y la ciencia han quedado irremediablemente separados por la compartimentación de la cultura propia del capitalismo avanzado. De ahí que el uso del concepto como medio y la aspiración a la verdad, distancien a esta forma del arte propiamente tal.

El deslinde tajante que el positivismo ha hecho entre un contenido verificable y sus formas eventuales de expresión, es rechazado por Adorno como una estrategia encubridora del carácter ideológico del cientificismo y su pretensión de absolutizar el método empírico. La forma del ensayo determinaría, piensa él, su contenido, lo que le permite atribuirle cierta independencia estética. Sin embargo, rechaza la denominación de forma artística acuñada por el teórico húngaro, por considerarlo expresión de una conciencia crítica *pre-científica* y, por lo tanto, distante de la imagen intuitiva que constituye el arte.

Esta falta de claridad derivada de un acercamiento ingenuo a las condiciones del arte y la ciencia en el mundo contemporáneo,

sería la causa de la impropiedad de ciertos lenguajes provenientes del campo filosófico como el de Heidegger [1889-1976], quien ha pretendido un rango poético que "no pasa de ser una aguada reminiscencia de segunda mano de Hölderlin o del expresionismo" (p. 16). Del mismo modo, esta ausencia de claras distinciones habría negado el reconocimiento del valor cognoscitivo de una obra como la de Marcel Proust [1871-1922], cargada con la objetividad de la experiencia humana individual propia de un *hombre de letras*. Paradójicamente, el crítico de Frankfurt no parece percatarse del aire positivista que impregna la rotundidad de estas observaciones.

El ensayo es la forma, continúa Adorno, en la que mejor se expresa la duda moderna acerca del fuero absoluto del método científico, cuyas reglas de juego no obedece, al negarse a conformar una teoría organizada. Su ejercicio denota la ruptura del viejo desprecio platónico por lo transitorio, pues busca encarnar la verdad en la historia, eternizar lo perecedero. Su proceder antisistemático constituye una refutación racional a la reducción de la filosofía a simple método, operada en Occidente por la escolástica y el neopositivismo.

Ante el orden lógico erigido como límite del conocimiento por el cientificismo, el ensayo discurre de acuerdo con su propio temple, a través de redes de definiciones abiertas a los múltiples reflejos del lenguaje, sin restricciones mistificadoras. Asume la carencia de seguridad, para denunciar el ideal hegemónico de la certeza libre de duda.

Adorno, heredero de la tendencia crítica fundada por los maestros de la sospecha: Marx [1818-1883], Nietzsche [1844-1900] y Freud [1856-1939], examina el perfil particular del género a la luz de las orientaciones epistemológicas de la modernidad. Frente a la hegemonía de los grandes discursos filosóficos, el ensayo se erige como práctica crítica cuestionadora, capaz de revelar la no verdad de las nociones consolidadas. Contra las reglas del método cartesiano, desconoce la exigencia de conceptos "distintos" a cambio

de una estrategia retórica abierta a las múltiples implicaciones del lenguaje y entregada a la duda como actitud existencial. Frente a la prescripción de la descomposición analítica del todo, contaminada por la cuestionada identidad del ser y el pensar, y la inversa síntesis que va de lo simple a lo complejo, el discurso ensayístico revela la unidad dialéctica del todo y las partes. Frente a la revisión completa y cuidadosa de todos los pasos previos, se alza su carácter inacabado, provisional y fragmentario.

La crítica constituye, para Adorno, una categoría esencial de nuestro espíritu, análoga a la nostalgia de Lukács, cuya forma de expresión ideal es el ensayo. Se trata de una estructura *abierta* en cuanto al contenido, por su naturaleza antisistemática; *cerrada* en cuanto a la forma, por un cierto grado de aspiración estética que lo hace "parecido al arte". Es una totalidad representativa de lo no total, discontinua como lo es la realidad.

Con base en la oposición entre el *principio del placer* y el *principio de la realidad* de Freud, el autor piensa que la práctica ensayística ha logrado trascender los límites impuestos a la razón por Kant [1724-1804], con unas categorías del entendimiento universales, incapaces de producir conocimiento nuevo; de ahí que la aspiración a la felicidad sólo pueda cumplirla libremente la razón en este género.

La misma dialéctica, logra sólo en él su cabal cumplimiento, mediante una estrategia reflexiva inconcluyente, más retórica que lógica y más radical por trascender la tentación hegeliana de absolutizar el método de la negación de la negación.

Finalmente, Adorno retoma el ataque contra la filosofía heideggeriana, rechazando la idea de la cultura como creación humana e identificándola con la naturaleza misma. De este modo no existe nada originario a lo cual volver, supuestamente oculto en las palabras primeras de un lenguaje tan arbitrario y transitorio como la historia misma. No habiendo origen, desaparecen los axiomas que hacen posible la metafísica del Ser y queda el campo

abierto a la razón para apuntar la negatividad de las ideologías dominantes. Esta es la condición que ha hecho posible y necesaria la aparición del ensayo: un género cuya vocación por la felicidad se cumple primordialmente en la herejía.

El ensayo en el mundo de habla hispana

José Luis Gómez Martínez (1992) ha logrado con su *Teoría del ensayo* ofrecer un estudio acucioso y razonado de los rasgos que caracterizan a este género, a partir del análisis de una extensa muestra de textos y autores pertenecientes, fundamentalmente, a la cultura hispánica.

Inicia el estudio con una revisión de su historia en Occidente y ubica su fecha de nacimiento en 1580, año de publicación de los *Essais* de Michel de Montaigne. Como es sabido, el escritor francés fue el primero en denominar *ensayo* a este tipo de reflexión breve con ambición estética fuertemente impregnada de subjetividad. No implica esto la inexistencia de antecedentes en la tradición literaria antigua y medieval, como podría ser el caso de las *Epístolas a Lucilio* de Séneca [4-65] o hasta los diálogos platónicos; se trata simplemente de reconocer el hecho de que sólo a partir de la valoración de la subjetividad que aparece en el Renacimiento, el ensayo madurará como género independiente característico de la modernidad.

En España, si bien no faltaron escritores de talante ensayístico como Teresa de Jesús [1515-1582] o Baltasar Gracián [1601-1658], hubo que esperar hasta finales del siglo XIX para que el género adquiriese personalidad independiente. En Hispanoamérica, distintamente, el proceso independentista y las reflexiones en torno a la identidad cultural de las nacientes repúblicas, resultaron un campo fértil para su florecimiento en las obras de Bolívar [1783-1830], Bello [1781-1865], Hostos [1839-1903] o Martí [1853-1895]. Y todavía hoy su resonancia es vasta en este continente, como lo

demuestra el prestigio de la obra de autores como Alfonso Reyes [1889-1959], Jorge Luis Borges [1899-1986] y Octavio Paz, por mencionar sólo algunos de los más destacados.

Con base en algunos conceptos tomados del pensamiento de Paulo Freire [1921-1997], Gómez Martínez intenta un análisis de la dimensión pragmática del ensayo, que le permite calificarlo como expresión literaria de una modalidad comunicacional dialógica, crítica y abierta, opuesta a la comunicación "bancaria" de carácter monológico, dogmático y cerrado, propia de los tratados didácticos o científicos. El ensayo, según esto, sería un género esencialmente conversacional que exige al lector una actitud reflexiva frente a las proposiciones y al proceso mismo de pensamiento, plasmado en el texto por su autor.

El ensayo nace de la confrontación de dos instancias antagónicas: las circunstancias y el yo, las determinaciones contextuales y la libertad de la conciencia, el "discurso axiológico del estar" y el "discurso axiológico del ser". Desde la arena de este antagonismo, el escritor pretende entablar un diálogo con el lector acerca de una circunstancia que es común a ambos y sobre la cual se posa su mirada crítica, problematizadora.

El ensayo tiene en común con la poesía su autorreferencialidad; es siempre la personalidad del escritor y su manera particular de reaccionar frente al momento histórico, el núcleo temático de su discurso. De ahí que se hable de un "autor implícito", identificado por el lector como subjetividad interpelante a partir de los signos que lo expresan en el texto mismo. Complementariamente, también el lector está presupuesto en el discurso ensayístico, desde el momento en que se espera de él un conocimiento mínimo de la circunstancia tematizada y una posición activa, beligerante, frente a las opiniones del autor. Por eso se dice que este tipo de textos va dirigido a la "generalidad de los cultos", es decir, a un lector bien informado acerca de los valores y temas dominantes en un momento dado, y dispuesto a razonar con libertad en torno a ellos.

Además de la contemporaneidad, caracteriza a los temas tratados una apariencia fragmentaria o inconclusa, derivada de la actitud dialógica del escritor, de su intención más estética que filosófica. No quiere decir esto que no exista un pensamiento coherente, sino que el ensayo es, en sí mismo, una manera de pensar, un proceso reflexivo que se desarrolla en la escritura teniendo como método la espontaneidad, la autenticidad vivencial de la idea. Se trata de una escritura *autobiográfica* en tanto que tiene por centro a un sujeto pensante, que se expresa a sí mismo en una acción intelectual ajena a la coacción lógica de cualquier sistema.

La estructura formal de esta modalidad literaria resulta así de una plasticidad infinita, maleable en función de los más íntimos impulsos psíquicos surgidos en busca de una forma bella. Su lógica no es otra que la de una cadena de asociaciones, una red de digresiones siempre a punto de romper la unidad del tema, aunque sin dejar nunca de ser la manifestación vital de una personalidad única que se piensa a sí misma y a su circunstancia frente a sus lectores. Un lenguaje aforístico, distante de la rigidez argumentativa del tratado, revela la *voluntad de estilo*, la aspiración estética de un diálogo entre el escritor y el lector que no pierde frescura ni actualidad a pesar de la fugacidad del asunto que le ha dado origen. Y es que en el ensayo más importante que el tema, es la presencia viva del autor que se entrega a sí mismo en la escritura.

El ensayo no pretende mostrar las verdades derivadas de la aplicación de un método riguroso de pensamiento. Su intención es sugerir, invitar al lector a inferir todas las consecuencias posibles de una intuición apenas dibujada. Sus argumentos, producto de una penetración incisiva en un campo específico de interés humano, buscan descubrir en las particularidades del tópico tratado la presencia de lo universal, la manifestación de lo trascendental de la existencia captado en un impulso nervioso del espíritu.

Gómez Martínez piensa que el ensayo puede proyectar su invitación al pensamiento a un círculo de lectores cada vez más amplio, gracias a la alfabetización mayoritaria de la humanidad lograda por la escolarización moderna. Antes de la existencia de la prensa fue un género exclusivo de las minorías cultas, a diferencia de otros como la novela de caballerías, leída en voz alta frente a grupos de analfabetas ávidos de escuchar relatos fantásticos entretenidos. El ensayo exigiría un grado de reflexión que sólo la lectura detenida del estudioso solitario puede propiciar, y esta condición sólo se ha hecho accesible a las mayorías a partir del siglo XX. Es obvio, sin embargo, que Gómez Martínez peca aquí de un exceso de optimismo iluminista, cuando ignora el hecho de que también en los siglos XX y XXI las grandes mayorías prefirieron el entretenimiento pasivo que ofrecen los medios audiovisuales, en lugar de los retos críticos de un género literario que, lamentablemente, no parece estar próximo a dejar de ser del gusto exclusivo de minorías activas en el ejercicio del pensamiento crítico.

El capítulo veinte del libro de Gómez Martínez resulta de particular interés, por la forma metódica con la que intenta distinguir los rasgos que definen al ensayo frente a cada uno de los otros géneros conocidos. Así, describe una línea continua que uniría los extremos del ensayo y la novela, por ejemplo, y que permitiría distribuir cualquier cantidad de obras afines en los puntos intermedios de un continuo, dependiendo del predominio de lo *ensayístico* o lo *novelístico* en cada texto. La meditación y la narración serían las formas elocutivas características del ensayo y la novela, respectivamente, si bien se acepta que ninguna de ellas suele aparecer en un estado de pureza absoluta. Llama la atención la relevancia que atribuye a la novelística iberoamericana contemporánea, en la creación de un discurso narrativo que incorpora la reflexión propia del ensayo en la estructuración formal de textos como *Terra nostra,* de Carlos Fuentes [1928-] o como los ensayo-novelas —agregamos nosotros— de José Manuel Briceño Guerrero [1929-].

El ensayo y la carta, por su parte, se diferenciarían por la intención universal del primero y el destino particular de la segunda, que tendría un solo lector como destinatario en oposición a la infinitud de los lectores potenciales del ensayo. A esto habría que agregar la pérdida de interés que el género epistolar ha venido sufriendo, a raíz de la invención de la imprenta y los periódicos, que han permitido a los escritores acceder a un público más amplio. Si bien todavía está por verse hasta qué punto las computadoras interconectadas mediante redes electrónicas son capaces de propiciar un renacimiento de la correspondencia personal escrita con aspiraciones literarias.

La autobiografía y la confesión constituyen otro género en el que la reflexión en torno a la subjetividad tiene un peso similar al que se registra en el ensayo. Sin embargo, el orden cronológico de la autobiografía no existe en aquél, más bien propicio a referencias eventuales y parciales a la vida íntima del autor.

El escrito didáctico, el tratado y la crítica literaria, se apartarían del ensayo por una mayor tendencia a la objetividad y la sistematicidad de las reflexiones propuestas: rasgos que adquirieron mayor preponderancia en ciertas corrientes de la crítica contemporánea, como es el caso del estructuralismo y el análisis lingüístico.

Por último, Gómez Martínez dedica varias páginas al estudio de las diferencias del ensayo respecto al artículo costumbrista, tan en boga en las letras hispánicas durante el siglo XIX. Aquí refiere, básicamente, que mientras el artículo de costumbres se inclina sobre el entorno del autor para retratar objetivamente un ambiente local, sin mayores intenciones reflexivas; el ensayo se centra en el análisis de una circunstancia particular en busca de lo universal, desde el ángulo de una mirada crítica que deja de lado los elementos transitorios en los que el texto costumbrista suele detenerse. Se trataría, en el caso del ensayo, de una aprehensión subjetiva de mayor alcance filosófico, de una más honda penetración en el reino de las abstracciones trascendentes del espíritu humano.

Contribuciones venezolanas

En Venezuela, los intentos innovadores de teorización acerca de los rasgos definitorios del género han sido escasos, por no decir inexistentes. A la hora de las definiciones, la crítica nacional ha recurrido a los criterios consagrados por la tradición europea para sustentar sus disquisiciones. De esta naturaleza son incluso los más interesantes aportes, como el caso del *Prólogo* escrito por Guillermo Sucre [1933-] al libro clásico de Mariano Picón Salas [1901-1965], *Comprensión de Venezuela* (1976). Como es sabido, la oposición conceptual entre "escritor" y "escribiente" (*"écrivain"* y *"écrivant"*) en la que se apoya Sucre para enfatizar la "voluntad de estilo" que distingue al ensayista auténtico del simple "ejecutante" de textos en prosa, proviene de Barthes [1915-1980]; aunque en su meditada aplicación se trasluzca toda la agudeza del notable autor de *La máscara, la transparencia* (1975). Trabajos más recientes como el estudio semiológico del género intentado por Macht de Vera (1994) o la distinción entre reportaje y ensayo desarrollada por Earle Herrera (1991), son ejercicios analíticos más meritorios por su propósito didáctico que por la originalidad de sus propuestas.

En realidad, la labor más apremiante para los investigadores nacionales ha sido la elaboración de cronologías y la delimitación de tendencias, con el fin de esclarecer la evolución histórica del género en el país. La primera obra relevante a este respecto ha sido la *Introducción al estudio del ensayo en Venezuela* (1946), de Pedro Díaz Seijas [1921-], en la que se ofrece una visión panorámica de las sucesivas promociones de cultivadores del *ensayo moderno*, surgido en Hispanoamérica con el *Ariel* de Rodó [1872-1917] y en Venezuela con la llamada *generación positivista* a finales del siglo XIX. En efecto, Díaz Seijas propone una periodización en la que, contrariamente a la opinión de Gómez Martínez, los autores de la época de la Independencia no se consideran estrictos ensayistas. Específicamente son cinco las *generaciones*

que propone como hitos fundamentales en la historia nacional del género; éstas son, además de la positivista ya nombrada, la generación modernista, la del 18, la del 28 y la del 36.

Casi treinta años después, Domingo Miliani (1973) amplió el espectro trazado por Díaz Seijas, incluyendo en una nueva genealogía a los escritores de prosa ideológica de la época independentista, entre los que cuenta a gran parte de los próceres de la gesta libertadora y a los polemistas de las primeras décadas de vida republicana que, sobre todo a través de la prensa, debatieron acaloradamente las implicaciones para la América del pensamiento político liberal. Por otra parte, en lo referente al ciclo positivista iniciado con las figuras de Adolfo Ernst [1832-1899] y Rafael Villavicencio [1838-1920] y la evolución posterior del género, hasta la aparición de las obras cimeras de Briceño Iragorry [1897-1958], Picón Salas o Uslar Pietri [1906-2001], las apreciaciones de Miliani coinciden *grosso modo* con las de su predecesor. Su aporte sustancial consiste en la actualización de la tarea clasificatoria y valorativa, pues añade casi tres décadas a la cronología que Díaz Seijas concluyó a mediados de los cuarenta. Puntualmente, Miliani logra dar cuenta de la diversidad de tendencias a las que se abre el ensayo venezolano durante el tercer cuarto del presente siglo, con la ampliación del campo temático que los maestros del género focalizaron sobre el problema de la identidad nacional, a los más variados intereses de la crítica literaria, la reflexión filosófica, la historia, la sociología, la economía o el derecho.

Un mayor esfuerzo de conceptualización se aprecia en los *3 ensayos sobre el ensayo venezolano,* de Oscar Rodríguez Ortiz (1986), escritos como prólogos para los volúmenes de la extensa antología preparada por el mismo autor. En ellos, con trabajado estilo, postula la existencia de tres grandes etapas en el devenir de la ensayística nacional. En primer lugar, distingue un "período clásico" en el que habría surgido el "proto-ensayo venezolano", y que se extendería desde 1830 hasta el agotamiento del romanticismo. Durante este lapso sobresalen los nombres de Andrés

Bello, Simón Rodríguez [1771-1854], Fermín Toro [1807-1865], Juan Vicente González [1810-1866], Rafael María Baralt [1810-1860], Cecilio Acosta [1818-1881] y Arístides Rojas [1826-1894]. En segundo término, estaría el ciclo en el que positivistas y modernistas fraguan las formas modernas del género —en esto coincide con Díaz Seijas— y, por último, se ubicaría su desenvolvimiento durante el siglo XX, con una división en dos subperíodos de los cuales el segundo se habría iniciado en 1958.

Lo mejor de Rodríguez Ortiz, más que los cortes históricos con los que pretende reconstruir las líneas maestras de una evolución, lo constituye su penetración crítica en las formas y los contenidos, el vuelo teórico con el que pretende elevarse por encima del suelo de las cronologías. Otro aporte suyo de especial relevancia ha sido su interés por las obras de Juan Liscano [1915-2001] y José Manuel Briceño Guerrero a quienes considera, junto con Guillent Pérez [1923-1989], inteligencias ligadas por el propósito común de hallar una salida espiritualista, y acaso mística, a la crisis de la racionalidad moderna. En nuestra opinión, el *aire de familia* que arropa a estos autores se extiende mucho más lejos, pues presenta valiosos antecedentes en figuras de las generaciones positivista y modernista, así como continuadores notables en ensayistas más recientes como Armando Rojas Guardia [1948-], Elías Capriles [1945-] o Carlos Rocha [1945-]. Por ello, no es temerario pensar en la sobrevivencia de una veta de religiosidad antimoderna, en la cultura venezolana de los siglos XX y XXI.

Otro aporte importante en este campo ha sido el realizado por María Fernanda Palacios (1987), quien tal vez ha formulado las apreciaciones más originales acerca de las tensiones internas del género en el ámbito nacional. Sus juicios evidencian la lucidez de una mirada sensible, capaz de desentrañar las fuerzas colectivas que moldean el ejercicio de la escritura, como lo evidencia la afirmación siguiente:

> Si hace unos años la primera preocupación a la hora de escribir un ensayo parecía ser la calidad pedagógica del mensaje, y nos investíamos del ropaje del maestro o el misionero, hoy nos ceñimos la fantasía del científico; y antes de empezar a tratar con el objeto, antepongo la preocupación acerca de si las fórmulas que voy a emplear estarán acordes con la tonalidad seudocientífica que ha ido tomando entre nosotros el discurso intelectual (p. 122).

Certeramente señala tres factores que, según su criterio, amenazan la vocación estética del ensayo, a partir de la década de los setenta. Ellos serían el cientificismo de las metodologías en boga dentro del campo de los estudios literarios, la presión de las ideologías sobre el trabajo crítico y el ejercicio periodístico. No obstante, tales tendencias generalizadas no han impedido el florecimiento de obras de excelente factura como las de Rafael Cadenas [1930-], Eugenio Montejo [1938-2008], José Balza [1939-]; y más recientemente las de Armando Rojas Guardia, Alejandro Oliveros [1948-], Ben Ami Fihman [1949-], Gustavo Guerrero [1957-], Guillermo Sucre [1933-], J. M. Briceño Guerrero y Francisco Rivera [1933-]. Al menos tal es la lista que la autora propuso para la ensayística publicada en el país hasta mediados de los años ochenta.

En la década de los noventa aparece el estudio semiológico del género publicado por Macht de Vera (1994), mencionado anteriormente. En esta obra la autora pasa revista a un conjunto de escritores representativos de una tendencia disímil a la vertiente antimoderna y espiritualista en la que se insertan las obras de Liscano, Guillent Pérez, Briceño Guerrero o Rojas Guardia. Se trata del pensamiento *diurno* de Rómulo Gallegos, Mariano Picón Salas, Mario Briceño Iragorry, Augusto Mijares [1897-1979] y Arturo Uslar Pietri, entre las viejas generaciones, y Gustavo Luis Carrera [1933-] y Francisco Rivera, entre las más recientes; todos ellos integrantes de un repertorio de ensayistas en quienes Macht

de Vera reconoce el substrato común del inconformismo y la preocupación inagotable por la identidad y el destino de la cultura nacional.

Por último, sólo para ampliar parcialmente el cuadro de las voces surgidas sobre todo en las últimas tres décadas, cabe mencionar, entre otros, los nombres de Gabriel Jiménez Emán [1950-], Julio Miranda [1945-1998] y Víctor Bravo [1949-], este último ganador del premio Fernando Paz Castillo en 1985, en la mención de crítica literaria, con la obra *Cuatro momentos en la literatura fantástica en Venezuela*.

Diurnos y nocturnos

Como ya lo comentamos al referirnos a la labor crítica de Oscar Rodríguez Ortiz, es posible apreciar en buena parte de los intelectuales venezolanos una actitud ambivalente de admiración y repudio frente a los logros científicos, éticos y estéticos de la modernidad. Varias décadas antes de que la moda del pensamiento posmoderno se extendiera por nuestros predios académicos, los ensayistas asumieron posiciones de enjuiciamiento demoledor o exaltación imitativa del *desarrollo* alcanzado en los campos de la economía, la tecnología y la cultura por las grandes potencias de Occidente. Una muestra de ello fue el viraje palpable en el pensamiento del insigne pionero decimonónico del positivismo en Venezuela, Rafael Villavicencio [1838-1920], en la última etapa de su vida. En 1911, este antiguo creyente en el progreso indetenible de la humanidad garantizado por la ciencia y la técnica modernas, leyó frente a las caras extrañadas de los solemnes miembros de la Academia Nacional de Medicina, la elucubración siguiente:

Las cosas se deslizan unas en otras, como lo dice la sabiduría india: ellas pasan en nosotros y nosotros pasamos en ellas. Nosotros

> *vamos arrebatados por el torbellino de las apariencias, para confundirnos al fin en el seno inmutable del Ser…*
> *La ciencia moderna nos conduce por medio del análisis a donde llegaron por la síntesis los bramanes de la India y los hierofantes de Egipto… (1989, t. 4, pp. 73-74).*

Adelantándose a lo que sería luego una tesis defendida por los grandes constructores de la física del siglo XX como Albert Einstein [1879-1955], Werner Heisenberg [1901-1976] o Erwin Schrödinger [1887-1961], para quienes el paradigma cuántico-relativista habría reemplazado al mecanicismo newtoniano por una concepción holística del universo, análoga, en muchos sentidos, a la cosmovisión sostenida por las antiguas religiones del Oriente (Capra, 1982); Villavicencio, seguidor de las enseñanzas de la teosofía, se atrevió a proclamar que ante el derrumbe inminente de la civilización occidental, no había otra salida para la humanidad que el retorno a la olvidada *gnosis mística* de las tradiciones antiguas, desplazadas desde el Medioevo por el anquilosado dogmatismo de un cristianismo dividido y, desde el siglo XVIII, por el ateísmo materialista de la ciencia.

En 1916, la Tipografía Vargas publicó en Caracas su traducción del libro de Joseph Le Conte [1823-1901]: *La doctrina de la evolución en sus relaciones con el pensamiento religioso*, acompañada de un *Prólogo* propio en el que, desolado por el dantesco espectáculo de la Primera Guerra Mundial, declara:

> *Hay un hecho aparente hasta para los más cortos de vista: Lo que se llama el mundo occidental, o sea el conjunto de las naciones cristianas herederas de la civilización greco-romana, pasa hoy por una grave crisis; está en plena revolución. La Europa, que llevaba con orgullo la bandera del progreso, está, hace tiempo, en materia de gobierno general o de relaciones internacionales, en completa anarquía… (Villavicencio, 1989, t. 5, p. 310).*

Y para terminar de lanzar por la borda el credo optimista que abrazara cuarenta años atrás, incluye en su *Prólogo* una extensa cita de Eduard Schuré [1841-1929] en la que se leen afirmaciones lapidarias como la siguiente: "Con todas sus máquinas, todos sus instrumentos y todas sus teorías, la ciencia ha llegado a destruir la belleza exterior de la vida" (*op. cit.*, p. 321).

¿Sería el repliegue vital de la vejez o la presentida proximidad de la muerte la causa de que este respetable erudito —acusado de materialista en el pasado por difundir las ideas de Comte [1798-1857], Spencer [1820-1903] y Littré [1801-1881] entre los alumnos de su Cátedra de Filosofía de la Historia— se volcara, en los albores del siglo XX, hacia el estudio de la filosofía hermética y buscara en el misticismo una respuesta para el desencanto, ante las fatídicas consecuencias de un *progreso* desbocado?

Extrañamente, por esos mismos años, un escritor mucho más joven que Villavicencio, reconocido como el más notable exponente del *modernismo literario* en Venezuela, expresa un similar rechazo a los excesos del mundo moderno y se adhiere a un fervoroso misticismo naturalista como ideal estético y existencial de redención. En 1908, Manuel Díaz Rodríguez [1871-1927], en un ensayo cuyo título tomó prestado del tratado espiritual de Teresa de Jesús [1515-1582] *Camino de perfección*, combatirá el cientificismo y el mercantilismo, reinantes con palabras en las que resuena el influjo de Rodó [1872-1917]:

> *Bajo la actual aparente divergencia de religiones, que es apenas la múltiple máscara de un universal escepticismo, junto al arribismo y al amor del dólar, caracteres de nuestro mundo moderno yanquizado, sólo han ido esparciéndose y prosperando, como religión y culto único, la religión y el culto de la ciencia… (Díaz Rodríguez, 1908, p. 46).*

En su novela *Sangre patricia* (1902), Díaz Rodríguez recrea este sentimiento antimoderno en la prédica apocalíptica de Alejandro

Martí, un compositor ligado a "una vaga secta religiosa" a quien se le habrían revelado las leyes de la música encerradas en el Evangelio. Para Martí, las guerras y conflictos internacionales de su tiempo no eran sino

> *... síntomas precursores de una tremenda catástrofe. No sé si esta sobrevendrá en los comienzos o a mediados de la próxima centuria, pero seguramente caerá sobre nosotros como un castigo... Porque, así como del centro de gravedad los muros, los hombres venimos alejándonos del Evangelio. Todas las guerras y convulsiones vienen de ahí: de ahí proviene todo el mal... (1902, p. 111).*

La vuelta a la naturaleza y el misticismo constituyen, para este escritor caraqueño, dos tendencias esenciales de la espiritualidad humana que han animado los momentos de mayor elevación en la historia del arte y la literatura. Precisamente, el tránsito del siglo XIX al XX sería un período propicio para el retorno cíclico de aquellas fuerzas, según se aprecia en las obras de autores fundamentales como Nietzsche [1844-1900], Carlyle [1795-1881], Baudelaire [1821-1867], Tolstoi [1828-1910], D'Annunzio [1863-1938] y Oscar Wilde [1844-1913], partícipes todos de un misticismo literario que en algunos casos ha coincidido también, como sucedió durante el Siglo de Oro español, con la asunción de un misticismo propiamente religioso como opción existencial.

Incluso la crítica, en cuanto ejercicio intelectual de acercamiento a la obra de arte, sólo alcanza la cima en cierto estado contemplativo de la belleza, donde el yo y sus métodos racionales se extinguen en la comunión extática del alma con la obra o, de modo equivalente, con la naturaleza:

> *De aquí la observación, ya trivial, de que Taine precisamente en las páginas en que de su método se olvida, es donde se revela más penetrante y profundo.*

Los más intensos pasajes de su obra de crítico son aquellos en que, despreocupándose del momento histórico, del medio y de la raza, exhala su espíritu en oración o lo quema como un grano de perfume ante el milagro de la obra maestra. Y quizá no sea inoportuno recordar de una vez cómo este abandono irresistible y súbito del yo, cómo este olvido de cuanto es accidental, comprendiendo en lo accidental aun los mismos preferidos tópicos de su método, cómo este aniquilamiento fervoroso y dulce del espíritu, anticipado y transitorio nirvana que sobrecoge a Taine ante el prodigio de la obra maestra y del artista, lo sorprende también y lo anonada ante las montañas, que él llama seres fijos y eternamente jóvenes… cuando admira el nevado teatro de las cumbres, el sentimiento que lo invade y señorea es el de una verdadera liberación, el de un absoluto olvido de sí mismo… (Díaz Rodríguez, 1908, pp. 88-89).

En síntesis, el *monismo espiritualista* en el que desembocó Villavicencio y el *panteísmo místico* de Díaz Rodríguez, así como el rechazo de ambos al rumbo destructivo que la técnica y el materialismo le imprimieron a la civilización industrial, conforman un común substrato ideológico digno de atención, por tratarse de una postura reiterativa en toda una línea de cultores venezolanos del ensayo a lo largo del siglo XX.

Es importante señalar que los dos escritores, a pesar de pertenecer a generaciones distintas, coinciden en las actitudes mencionadas justo durante las dos décadas iniciales de la centuria, cuando la crisis que desembocó en la Primera Guerra Mundial produjo, en todo Occidente, reacciones adversas a los valores esenciales de la racionalidad moderna, como lo fueron el dadaísmo y el expresionismo en el terreno del arte, o las propuestas de Spengler [1880-1936] y Bergson [1859-1941] en el campo de la filosofía (Hauser, 1988, t. 3). Sin embargo, otros autores venezolanos del momento mantuvieron su fidelidad al *Catecismo Positivista*, como son los casos de José Gil Fortoul [1862-1942], Laureano Vallenilla Lanz [1870-1936] y Pedro Manuel Arcaya

[1874-1958], todos herederos de la escuela fundada en su juventud por Villavicencio y mucho más reverenciados por la historiografía del género (Picón Salas, 1984).

El período de mayor prestigio en la evolución de la ensayística nacional, está representado por las obras de tres figuras nacidas alrededor del año 1900. Se trata de Mariano Picón Salas [1901-1965], Mario Briceño Iragorry [1897-1958] y Arturo Uslar Pietri [1906-2001], en quienes palpita la necesidad de escudriñar a fondo las posibilidades de consolidación del progreso social, en un país marcado todavía por la impronta del atraso económico y el caudillismo heredados de las guerras civiles del siglo XIX. Ellos son los representantes *solares* de la modernidad cultural y del proyecto burgués-nacionalista de modernización política, económica y social de la Venezuela contemporánea (Macht de Vera, 1994; Miliani, 1973).

La tendencia antimoderna, sin embargo, volverá a manifestarse en algunos autores que, habiendo nacido alrededor de 1920, recibieron durante sus años de formación el influjo del clima de desasosiego y cuestionamiento radical a la civilización industrial provocado por la Segunda Guerra Mundial. Como lo ha señalado Oscar Rodríguez Ortiz (1997), los nombres de José Rafael Guillent Pérez, José Manuel Briceño Guerrero y Juan Liscano se encuentran ligados por su coincidencia en torno a "posturas que… clasificamos como religiosas, y no podemos apreciar sino en tanto objeciones a Occidente" (p. 108). Provenientes de posiciones filosóficas disímiles, estos tres ensayistas evolucionarán en su etapa de madurez hacia una visión pesimista de la modernidad, fuertemente impregnada del misticismo de las filosofías orientales difundidas sobre todo a partir de la década de los años sesenta.

El primero en asumir públicamente esta posición fue Guillent Pérez. En efecto, ya desde *Dios, el Ser, el Misterio* (1966), este filósofo que a finales de los cuarenta había abogado por la incorporación de Venezuela a la gran corriente de la cultura occidental

desde el grupo parisino de *Los Disidentes*, se apoyará en el pensamiento de Heidegger para poner al descubierto la potencia alienante desatada por la tecnología contemporánea, del mismo modo que, cincuenta años atrás, lo hicieran Villavicencio y Díaz Rodríguez. En una ponencia titulada *La alienación como olvido de lo trascendente* escribe:

> *… la ciencia en la actualidad está a punto de convertirse en el vehículo más importante de alienación que conocen los tiempos históricos. Pues, es probable que por obra y gracia de la tecnología científica, el hombre persista en querer seguir utilizando el conocimiento científico como fundamento esencial de la vida: desconociendo con ello que la esencia de la vida es inabordable desde la ciencia (citado en Liscano, 1984, p. 361).*

En consecuencia, frente a estas limitaciones y perversiones de la racionalidad moderna, sólo una ascesis descondicionadora de las rutinas de la conciencia, una inmersión en la *Nada* disolutoria del apego a los entes, hará posible la liberación del hombre mediante su reintegración en la totalidad indeterminada del *Ser*, tal y como lo han mostrado "las corrientes de la mística universal: taoísmo, budismo, presocráticos, hinduismo, judeo-cristianismo, islamismo, y de este siglo XX la enseñanza de Krishnamurti" (Guillent, 1986, p. 5).

Más diversificados en cuanto a la temática y los géneros que integran su obra escrita, Liscano y Briceño Guerrero se acercaron a partir de la década de los setenta, a las preocupaciones ontológicas que colmaron los últimos veinte años de la vida de Guillent. Entre tanto, varios escritores de las generaciones posteriores, como los ya mencionados Armando Rojas Guardia, Elías Capriles o Carlos Rocha, han desembocado, navegando por distintos afluentes, en estas mismas aguas hasta acabar formando, a lo largo de más de un siglo, lo que puede llamarse la corriente nocturna del ensayo en Venezuela. Una paradoja insoluble atraviesa

la obra de los pensadores inmersos en esta corriente, el combate intelectual contra la modernidad con una de las armas más representativas de la cultura moderna: el ensayo crítico. De tal modo que el sol diurno de la razón vuelve a salir otra vez en el corazón de la noche, para recordarnos que lo diurno y lo nocturno son inseparables, como los dos polos del yin y el yang abrazados en el seno del Tao.

Referencias

Adorno, T. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

Capra, F. (1982). *El Tao de la Física. Una exploración de los paralelos entre la física moderna y el misticismo oriental* (2a. ed.). Madrid: Luis Cárcamo Editor.

Díaz Rodríguez, M. (1902). *Sangre patricia*. Caracas: J. M. Herrera Irigoyen. (Reeditada en 1992, Caracas: Monte Ávila Editores).

_____ (1908). *Camino de perfección y otros ensayos. Apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto*. Caracas: Ediciones Nueva Cádiz.

Díaz Seijas, P. (1946). *Introducción al estudio del ensayo en Venezuela*. Caracas: Atlántida.

Goldmann, L. (1975). *Marxismo y ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gómez Martínez, J. L. (1992). *Teoría del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Guillent Pérez, J. R. (1966). *Dios, el Ser, el Misterio*. Caracas: Ediciones Reunión de Profesores.

_____ (1986). *Conocer el yo*. Caracas: Ediciones Acción y Vida.

Hauser, A. (1988). *Historia social de la literatura y del arte* (A. Tovar Trad.) (3 t.) (20a. Ed.). España: Labor/Punto Omega.

Herrera, E. (1991). *El reportaje, el ensayo. De un género a otro*. Caracas: Ediciones Eldorado.

Liscano, J. (1984). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas/Barcelona: Alfadil Ediciones.

Lukács, G. (1975). *El alma y las formas*. (Manuel Sacristán, Trad.). Barcelona, España: Ediciones Grijalbo.

Macht de Vera, E. (1994). *El ensayo contemporáneo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Miliani, D. (1973). *Introducción al estudio del ensayo venezolano*. En Enciclopedia de Venezuela, (t. IX). España: Editorial A. Bello.

Montaigne, M. de. (1987). *Ensayos escogidos* (C. Román Trad.). México: Editorial Trillas.

Palacios, M. F. (1987). *Sabor y saber de la lengua*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Picón Salas, M. (1976). *Comprensión de Venezuela*. (Prólogo de Guillermo Sucre). Caracas: Monte Ávila Editores.

_____, (1984). *Formación y Proceso de la Literatura Venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Rattia, R. (1999, noviembre 30). *Confituras literarias venezolanas*. Venezuela Analítica [Revista en línea]. Disponible: http://www.analitica.com/bitblioteca/rrattia/confituras.asp

Rodríguez Ortiz, O. (1986). *3 ensayos sobre el ensayo venezolano*. Caracas: Ediciones Con Textos.

_____. (1997). *Semblanza de un filósofo*. Revista Bigott, 42, 107-108.

Sucre, G. (1975). *La máscara, la transparencia*. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana. Caracas: Monte Ávila Editores.

Villavicencio, R. (1989). *Escritos del Doctor Rafael Villavicencio*. (Compilación, notas y estudio introductorio de Rafael Fernández Heres). (Vols. 1-5). Caracas: Academia Nacional de la Historia.

PEDRO EMILIO COLL: LA MORDIDA CERTERA DE *EL DIENTE ROTO*

María Narea

Los estudios críticos sobre la obra de Pedro Emilio Coll son desiguales, tanto en extensión como en profundidad de contenido. A grandes rasgos puede decirse que la crítica fluctúa entre los calificativos de "precursor del modernismo", "estilista delicado", "gran prosista nacional"; pasando por quienes plantean asuntos como la responsabilidad del escritor, la existencia de una filosofía en la narrativa de Coll, la nueva conciencia crítica, el pesimismo, la tolerancia y la existencia de un proyecto de reformas sociales (muchos de estos juicios se repiten de un crítico a otro); hasta llegar a otros comentarios que insertan la obra de Coll en el contexto sociocultural de su época y abordan el análisis de su discurso desde un punto de vista polisémico.

En cuanto al análisis de la obra de Pedro Emilio Coll nos interesa abordar dos problemas centrales: sus reflexiones sobre el

proceso de modernización y su postura frente a la situación del intelectual. Fundamentamos nuestras razones en lo siguiente:

Primero, Pedro Emilio Coll es partidario del proceso de modernización literaria pues tenía absoluta claridad de la trascendencia del modernismo, tanto por las posibilidades de renovación que abrió para nuestras letras, como por la conciencia que tuvo respecto al advenimiento de esta estética, la cual le permitió ir más allá de la preocupación "nacional" y acceder a un sentido más universal en su experiencia como intelectual.

Y segundo, la postura de Coll frente a la situación del intelectual parte de la ironización de sí mismo, a través del distanciamiento de sus personajes, para concluir en una metaforización de la clase intelectual venezolana —el *Hamlet Club* de su cuento *Viejas epístolas*— lo cual le permitió mostrar críticamente la actitud de los escritores, tanto en el espacio privado como en el público.

En este ensayo, comentaremos tres cuentos de Pedro Emilio Coll que aparecen en *Figuras*, del libro *El Castillo de Elsinor*. Estos cuentos son: *Opoponax, El diente roto* y *Viejas epístolas*, aunque para interpretar bien a Coll habría que aludir a la totalidad de su obra.

Opoponax

Este cuento plantea el problema del intelectual, desprestigiándolo. Los personajes configuran una galería de "irrealizados": desde el propio Andrés, que no ha hecho nada en París, salvo sucumbir a los encantos de Marión; pasando por Ferreiro, que "... aprobaba todas las opiniones con la cabeza, por contradictorias que fuesen, pues aspiraba a saberlo y comprenderlo todo, a ser un Leonardo de Vinci, mientras penosamente terminaba su tercer año de medicina en la Universidad."[1]; hasta llegar a Valenzuela, personaje equivalente al Gómez de *Viejas epístolas*:

1 Coll, Pedro Emilio. Caracas: Colección Clásicos Venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua. 1966. P. 138.

Frente a Andrés, Pepe Valenzuela lo acariciaba amistosamente con la mirada; el pobre no había podido realizar su ilusión de vivir en el Barrio Latino, pero quería con una sinceridad rayana en sacrificio, al último recién venido de París; consolábase con la amistad de los que más afortunados que él, habían tomado el ajenjo con Gómez Carrillo y otros escritores americanos que viven en la gran ciudad. El simple anuncio de un hotel extranjero, lo llenaba de ternura y ansias de viajar, y en su vaga nostalgia, con sólo contemplar un sombrero de casa de Delion, imaginábase el boulevard tumultuoso y pimpante, según se lo habían descrito, y en el boulevard, entre la multitud, veía siempre las caras de los literatos y de las actrices célebres cuyos retratos conocía.[2]

Los personajes Chucho Díaz y Marcelo Cazal plasman a los artistas que nunca terminan "la obra" pues siempre encuentran un pretexto dilatorio:

Chucho había ido también a París a estudiar escultura, pero de allá volvió convertido en mediocre fotógrafo, y, sin embargo, con cien proyectos de grupos colosales, que debían adornar, según él, parques y edificios; llevaba siempre en el bolsillo paletas para trabajar el barro, y llegaba tarde y jadeante a las citas, disculpándose con que venía de concluir en el taller una de sus obras.[3]
Andrés rehusó acompañar a Marcelo Cazal a un baile en los barrios bajos, a donde diz iba a tomar notas para su libro sobre la vida licenciosa en Caracas.[4]

Por cierto que en este cuento también se critica la afectación de los escritores en las epístolas, cuando Kraun lee la carta de Sergio:

Quisiera hablarte con entera sencillez, pero aún no me he libertado de la atroz manía de hacer frases. Desde que se ha puesto en moda

2 pp. 138-139.
3 p. 138.
4 p. 140.

la publicación póstuma de las cartas íntimas, ha decaído la ingenuidad epistolar, pues allá en el fondo nos escribimos como si un día nuestras cartas debieran ser conocidas por el público. Hasta en la lista del lavado somos artificiales.[5]

Con estas últimas palabras —en las que encontramos un tono e ironía premonitoriamente cortazarianos— Coll desmonta la actitud de ciertos intelectuales, desde lo más íntimo hasta lo que es su actuación pública.

El diente roto

El diente roto —el cuento más difundido de Coll— plantea la caricatura de un político y constituye una metáfora de la mediocridad y de los falsos héroes.

Juan Peña, quien a los doce años "recibió un guijarro sobre un diente"[6] es el protagonista que, sin pensar, es elevado por su entorno a la más alta reputación, a partir del diagnóstico de un médico que viene a representar el diagnóstico de una sociedad equivocada, que necesita desesperadamente de líderes:[7]

—Que su hijo está mejor que una manzana. Lo que sí es indiscutible, continuó con voz misteriosa, es que estamos en presencia de un caso fenomenal: su hijo de usted, mi estimable señora, sufre de lo que hoy llamamos el mal de pensar; en una palabra, su hijo es un filósofo precoz, un genio tal vez.

La mentira se propaga y todos se someten al juicio del facultativo:

Creció Juan Peña en medio de libros abiertos ante sus ojos, pero que no leía, distraído por la tarea de su lengua ocupada en tocar

5 p. 139.
6 p. 145.
7 p. 146.

la pequeña sierra del diente roto - sin pensar.
Y con su cuerpo crecía su reputación de hombre juicioso, sabio y "profundo", y nadie se cansaba de alabar el talento maravilloso de Juan.[8]

Cuento magistral a nuestro juicio, esbozado en apenas ocho párrafos, donde la recurrencia a una frase lapidaria y sufija: "sin pensar", define una clase social y política propagada extensamente en nuestro imaginario cultural. Este cuento nos recuerda (si no en el tema, por lo menos en el planteamiento) el cuento *Viendo pasar sus nubes*[9], del alborado Julio Rosales, donde el silencio de la traviesa Enriqueta (esta vez porque está enamorada) es premiado con una medalla de honor, sólo que este último personaje sí está consciente de la mentira pero no la confiesa.

Viejas epístolas

En el cuento *Viejas epístolas*[10] plantea Coll una de sus preocupaciones fundamentales: el problema del intelectual. A través de la correspondencia entre Luis Heredia y Ernesto Gómez, el escritor retrata lo que podría ser la "dialéctica vital" que mencionaba Insausti[11] y que recuerda a los redactores de *Cosmópolis*: los dos personajes que se cartean muestran, respectivamente, al que puede viajar a París y tener "visión de mundo", pero añora el terruño, y al frustrado, que se queda en Caracas, añorando viajar. A mitad del cuento aparece otro personaje: Diógenes Benovento, que arremete contra todo y sobre todo contra los paseos por

8 p. 146.
9 Rosales, Julio. *Panal de cuentos*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Dirección de Cultura. 1964. pp. 65-72.
10 Coll, Pedro Emilio. *Op. cit*. pp.147-157.
11 Insausti, Rafael Ángel. "El modernismo literario en Venezuela en sus orígenes". En: *Pedro Emilio Coll.* Caracas: Colección Clásicos Venezolanos de la Academia de la Lengua. 1966. pp. XXXIII - XXXIV.

Europa, pero que no cesa de viajar. En una de las cartas, Heredia le dice a Gómez:

> *Benovento me ha escrito de Londres. Su carta es una serie de impresiones que no hacen honor al equilibrio mental de nuestro amigo; la literatura y la manía de ser original le han creado una segunda naturaleza. Dice que Londres es el país del flirt y que es increíble el número de muchachas que ha besado de noche, en los parques adrede obscuros, lo que le parece la más sabia disposición de la ley inglesa. Me habla de un club de cerebrales, especie de convento laico que se llama el Hamlet Club (para mí este club no ha existido sino en su imaginación). La regla del club, según escribe, es que sus miembros tienen que confesarse mutuamente y aplicarse recíprocas autopsias morales; hay celdas para la meditación y los exámenes de conciencia, y un bar muy bien servido por bellezas vestidas de Ofelias; en el jardín del convento, un enorme jardín, hay capillas y templos de todas las religiones, en donde los miembros pueden entrar, según su capricho; los ejercicios gimnásticos consisten en luchar contra las aspas de un molino de viento, como Don Quijote.*[12]

Este *Hamlet Club* puede ser tomado como una ironización de sí mismo, por parte de Coll, ya que en muchos de sus cuentos demuestra su preferencia por el personaje epónimo de Shakespeare, pero a su vez hay un distanciamiento cuando —también irónicamente— el personaje Heredia afirma:

> *(...) esa comezón de abandonar el terruño nativo es en mi opinión un mal síntoma. Los empleos en los consulados y en las legaciones, tan solicitados por nosotros los jóvenes, son una disimulada manera de emigrar de la patria, la cual necesita precisamente de los talentos lozanos y de las energías juveniles. Por fortuna, muchos*

12 Coll, Pedro Emilio. *Op. cit.* pp. 155-156.

de los que desempeñan empleos en los consulados y en las legaciones no sirven para otra cosa sino para firmar facturas y sonreir diplomáticamente.[13]

A esto Gómez le responde:

Tú embarcas a los demás y te quedas en tierra, o mejor dicho, tú te embarcas y dejas a los otros en tierra. Véngase mi señor don Luis a ejercer de jefe civil y luego se verá si nos resolvemos a seguirlo en su propaganda tolstoísta.[14] *De mí sé decirte que el campo me aburre y que no comprendo qué gusto pueden encontrar Urbaneja Achelpohl y Romero García en andar describiéndonos las costumbres de los labriegos y las puestas de sol en nuestras serranías y valles.*[15]

Aquí puede inferirse una crítica al proceso de modernización, por contradictorio que parezca, pues ya antes el personaje Heredia ha hecho una referencia a la necesidad de que los intelectuales se incorporen al campo: en el párrafo hay una ironización y una toma de distancia y además la opinión se pone en boca del frustrado viajero. En cuanto a las alusiones a Urbaneja y Romero García, el autor transparenta sus convicciones en relación a sus preferencias literarias. Por otra parte, el tema del escritor que no sale del país es abordado anteriormente cuando Heredia hace referencia a la opinión de Benovento:

De acuerdo con sus nuevas teorías bastan cuatro paredes, un sofá de damasco, cigarrillos, licor (en pequeña cantidad) y soltarle las

13 p. 152.

14 En la edición de *El paso errante*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura. 1948. p. 87, aparece "en su propaganda ruralista" en lugar de "en su propaganda tolstoista"; igualmente en otros cuentos aparecen algunas modificaciones, bien sea al omitir o agregar frases nuevas a los textos.

15 *Ibid*. p. 154.

riendas a la fantasía, para ir de un extremo a otro del mundo sin darse molestias ni procurarse decepciones. El sistema es cuando menos económico. Sin embargo, nuestro amigo se ha marchado hoy a Londres...[16]

En verdad, Coll es contradictorio y no "tolera" encasillamientos: es un excéntrico del *Hamlet Club.* Esta "organización" es una alegoría de la clase intelectual venezolana, incluidos quienes desde los textos epistolares critican y ridiculizan al amigo.

Este cuento, por otra parte, hace alusión a la Guerra de Cuba y a la "famosa cuestión de la raza latina", pero por boca del que está anclado —Gómez—, cuyas ideas ha encontrado en una revista extranjera y le sirven de recurso de erudición, denunciando así la superficialidad de algunos —si no de muchos intelectuales.

Como afirmáramos al comienzo, en el análisis efectuado por nosotros sobre la obra de Pedro Emilio Coll hemos enfatizado el planteamiento de dos problemas: su postura frente a la situación del intelectual y su reflexión sobre el proceso de modernización literaria.

Consideramos que su postura frente a la situación del intelectual es sólida: plantea en sus diferentes relatos —y de manera recurrente—, el problema de la responsabilidad del escritor (el cuento *Examen de conciencia* es una muestra de ello, aunque no esté analizado aquí); la crítica a los intelectuales en cuanto a la contradicción entre su conducta pública y privada (en *El colibrí*); la revisión de su propio proceso como creador y el de sus compañeros de generación, además de sus proyecciones en cuanto al futuro de las letras nacionales (*Cosmópolis* y *Decadentismo y Americanismo)*; la ridiculización de la clase política (*El diente roto)* y de la clase intelectual venezolana (*Opoponax, Viejas epístolas* y *La Delpiniada).* En cuanto a su reflexión sobre el proceso

16 p. 148.

de modernización literaria encontramos algunas contradicciones y una cierta dosis de dogmatismo. Contradicciones por cuanto a veces Coll parece refrenar su entusiasmo por la estética modernista y se aferra a signos de conservadurismo (*Las razones del bucare)* y también porque, en la medida en que apoya la modernización literaria, clama por una crítica tolerante y comprensiva (*Decadentismo y Americanismo*), cuando más bien el crecimiento literario debe partir de la disciplina y una crítica rigurosa. Dogmatismo, porque en algunos momentos pareciera que para él no hay más estética que la modernista, en una coyuntura donde la literatura nacional está asumiendo diversos derroteros en la búsqueda de su propia definición. Sin embargo, estas contradicciones también pueden ser vistas como una manera de lograr el equilibrio ya que, para decirlo con sus propias palabras, su obra está cargada de pasión y sinceridad.

> *... a mí sólo me toca ser sincero y expresar lo que siento, deformándolo lo menos posible al transmitirlo con la pluma. Como escritor, mi divisa no puede ser otra que la del gran loco Verlaine: "Sinceridad y seguir al pie de la letra la impresión del momento".*[17]

17 p. 7.

SANTIAGO KEY AYALA: MONOSÍLABO TRILÍTERO Y BIBLIÓGRAFO

Pedro Téllez

Santiago Key Ayala (1874-1959) fue un bibliógrafo "raro", pues no sólo se ocupó de los libros raros y curiosos, sino también de los inexistentes. Propuso una clasificación que incluía libros míticos, quiméricos, neonatos, malogrados y ajusticiados; Key justifica esta ampliación de sus investigaciones:

> *El bibliógrafo está obligado a ocuparse, y lo que es mejor, a preocuparse de esos engendros, de los cuales unos jamás existieron; otros, fueron concebidos y no llegaron a nacer; otros no nacieron viables; otros tuvieron muerte accidental y prematura; otros en fin, fueron ajusticiados, sin que esto quiera decir que su destrucción fuere justa, ni siquiera disculpable (Key, 1977).*

Así Key se preocupara por las "Memorias" de Guzmán Blanco; las obras colosales de Félix Bigote; los manuscritos de

Sanz, y las traducciones de Lucrecio; Así mismo se pregunta por la obra perdida de Romero García —alguien recordaba un baúl lleno de originales— una Historia de Venezuela escrita en La Rotunda por el autor de *Peonía*; o los recuerdos de Heraclio Martín y las series biográficas de Larrazábal. Todos ellos, entre comillas, libros (quiméricos, míticos, nonatos, malogrados o ajusticiados) que merecieron su atención.

Es importante recordar, sobre todo aquí en Valencia, que fue Key quien dio por finalizada la polémica en torno al "raro y misterioso" libro de Joseph Luis de Cisneros *Descripción exacta de la provincia de Benezuela*. Key demostró que fue editado en Valencia de España y no aquí en 1764, como algunos postulaban.

El título de esta conferencia es *Key, monosílabo trilítero y bibliógrafo,* pero bien pudimos agregar "hemero-bibliógrafo", pues se interesó igualmente por revistas y periódicos. Realizó breves *biografías* de revistas "fenecidas", como el *Seminario de Caracas*, donde colaboraron el revolucionario Miguel José Sanz y el reaccionario José Domingo Diez; también sigue el rastro a una publicación hebdomadaria como se decía entonces, o semanal: *El Canastillo de Costura* que como su nombre sugiere era destinado a las mujeres; *El Orbe*, un periódico que media 66 x 45 mm en papel satinado, incluía editorial, crónica, poesías, proverbios y "se dejaba leer" literalmente de un tirón —"micrografía" titula Key ese ensayo—; el *Parlamento*, de una hoja, y el *Centenario de Páez*, de cuatro, eran diarios políticos; *El Zulia Ilustrado*, mensual, que circulaba desde 1888: "Con el principal objeto de dar a conocer en el resto del país y en el extranjero al Zulia con todas sus producciones y bellezas", dice; además de la *América Ilustrada y Pintoresca*, y de la *Revista Universal*. Todas ellas publicaciones del siglo XIX venezolano, del cual Key era un experto.

Las revistas reseñadas por Key eran tan anacrónicas como al lector de hoy podrían parecerles las publicaciones periódicas donde el mismo Key escribía, y en cuyas colecciones reposa la mayor parte de su obra. Recuérdese que "a los 60 años sólo había

publicado folletos, traducciones, muchos artículos de crítica los más con el seudónimo de José Montenegro" (Guerrero, 1976). Publicaba en *El País*, *El Pregonero*, *El Tiempo*, *El Progresista*, hoy prácticamente desconocidos. Anota Carreño que "además, ha sido colaborador de *Ciencias y Letras*, *Cosmópolis*, *El Cojo Ilustrado*, *Atenas, Sagitario, Elite, Bitácora, Revista Nacional de Cultura*, y otras" (Carreño, 1952). Hasta su muerte —volvemos a Key, vivió 85 años— colaboró en *El Universal* y en *El Heraldo*, firmando como Montenegro o como SKA, para protegerse de un público que creía potencialmente agresivo, punto este que desarrollaremos más adelante.

Key escribió sobre las revistas y desde las revistas, pues no fue precisamente un hacedor de libros, su obra está descentrada, y sus libros propiamente dichos serán las selecciones de un octogenario. Cuando se publica en 1952 el libro clave *Motivos de conversación*. Monosílabos trilíteros de la lengua castellana, su bibliografía para la fecha incluía 18 "entradas": dos libros nonatos, una traducción de Martín-Maillefer, cuatro discursos y una decena de folletos que integrarían sus obras selectas; para 1952 se mencionan con sus títulos quiméricos nueve libros inéditos y seis míticos libros —en preparación— incluyendo una *Historia de las exploraciones del alma de Bolívar*. Con estos rasgos editoriales Key será paradigmático de toda una generación, citemos a Oscar Rodríguez Ortiz (justificamos lo extenso de la cita):

> *La dilatación productiva de Santiago Key y Ayala (sobrevivió temporalmente a todos sus contemporáneos) y la contracción literaria de César Zumeta actúan como signos del ensayo venezolano y de la vida intelectual de ese tiempo y otros: los libros tardíos o póstumos, la duda del libro y el rechazo a la superstición del libro, como la ha llamado Luis Beltrán Guerrero. Su coyuntura de silencio fortalece el papel de la crónica y el artículo en el ciclo positivista y modernista y da bulto a la ensayística. A ella confluye la actualidad de muchos órdenes:*

> *desde la política a la información y la crítica. Sus extremos son la paradoja de la literatura venezolana y de la historia de sus signos escritos: una cultura de la necesidad fragmentaria del momento. Inconscientemente hay el reclamo de lo mayor, la angustia de lo que no se fija en libros para permanecer, la exigencia de una obligación social de concluir en lo palpable, la impertinencia de lo que no cuajó organizado y se disgregó. Pero para el hecho hay una racionalización verosímil: todo el país conspira contra lo orgánico. También los tiempos fueron y serán malos como excusa. Sin embargo, la concreción literaria tropieza con la gravedad frecuente: el tamaño inflacionario de las letras del país, el dilema de lo que perdurará. Hay todavía una penúltima pena: toda esa literatura que, por dispersa en revistas y periódicos, no ha pasado a la historia o lo hace lentamente, dejando siempre incompleta la verdadera fisonomía de los géneros, la del ensayo entre otras (Rodríguez, l999).*

El boxeo de sombra. En la penúltima pena señalada por Rodríguez Ortiz, también es Key paradigmático: su rostro de ensayista está desdibujado en el disperso conjunto de sus trabajos; se puede decir que su existencia editorial y "bibliográficamente hablando" se debe a las *Obras selectas* de Ediciones Edime preparadas por Key en 1955, y donde se reeditan completos los *Motivos de conversación. Monosílabos trilíteros de la lengua castellana*; de estas *Obras Selectas* hay otra edición de 1977. Se trata de una serie de "clásicos y modernos hispanoamericanos" que incluía a Uslar, Picón Salas, e Iragorry. En una reseña de la época, escribe Grases:

> *De los cuatro tomos publicados, cada uno tiene su significación y valía. El del Dr. Key Ayala, nos parece el más trascendente por las enseñanzas que brinda a los lectores actuales (Grases, 1967).*

Grases le compara con tres de los mejores ensayistas venezolanos (si no los mejores) y considera a Key y su libro "El más

trascendente", pero su valoración se refiere a la labor investigativa de Key, y que contrapone al "rol" de ensayista:

> *Otros gustos y otras preferencias atraen a los nuevos escritores, impulsados probablemente por la brillantez de difusión y consagración, más rápidamente lograda con la literatura de creación, o con el ensayo y la glosa crítica. El camino de la investigación apenas se ve transitado y, desde luego, se advierte un claro menosprecio por los trabajos bibliográficos que en el común sentir equivalen casi, a malograr tiempo y posibilidades de talento (Grases, 1967).*

Grases enfrenta al ensayo con las investigaciones bibliográficas, una reedición del pugilato entre la crítica literaria y el género ensayístico; lo interesante es que esa misma contradicción está resuelta favorablemente en el seno de la escritura de Key, pues sus "investigaciones" no son sino ensayos donde el contenido merece su continente y, la ironía que les recorre convoca más al goce del lector que a su sabiduría. Creemos leerle a la luz que el mismo Key irradia a sus "Conversaciones". Pero ya Grases advierte:

> *Sé que se me objetará que es más decisiva siempre la obra de creación y que con la investigación y la crítica se va a remolque de lo que entrega a la historia el novelista, el poeta, el cuentista, el ensayista o el dramaturgo. Reconozco que tiene razón quien así replique, pero no toda la razón, porque la parte que en toda cultura corresponde al trabajo de crítica erudita y bibliográfica es, también indispensable, no tan sólo para que el conjunto cultural tenga fisonomía armónica y no adolezca de la carencia de elementos del propio haber civilizados es, en cada país, lo que da buena porción de alma y espíritu a la creación estética (Grases, 1967).*

¿Cómo no estar de acuerdo?

El libro llave de la primera mitad del XX venezolano. Más allá del boxeo de sombra entre el ensayo y la crítica, en las obras de

Key —es decir, en las "selectas"— encontramos una convergencia desde la periferia de sus escritos, hacia los *Motivos de conversación*: desde el culto al héroe presente en su *Vida ejemplar de Simón Bolívar*, y la recopilación de su descendencia lexicográfica, hasta los cateos de bibliografía y su aluvión hemerográfico; de las anécdotas en Long Primer a los textos que reflejan "momentos de vida y literatura", se preparan tanto el escritor como el lector para los *Motivos de conversación. Monosílabos trilíteros de la lengua castellana*. En verdad sólo por esos ensayos breves Key se ubicaría en una posición comparable a la de Uslar, Picón o Iragorry, y con un nivel de escritura ensayística quizás más trascendente.

¿Qué o cuáles son los monosílabos trilíteros? Citemos a Key:

> *Están constituidos por una vocal entre dos consonantes. Pueden considerarse los átomos del idioma. La vocal hace de protón. Las consonantes, de electrones. Además, la consonante inicial y la final poseen cargas eléctricas diferentes, una especie de sexualidad que les impone funciones bien distintas. El núcleo del vocablo es con toda evidencia, la vocal. Ocupa el centro y determina la sonoridad del vocablo. Hija de la idiosincrasia de las lenguas, la sexualidad de las letras se aprecia por su conducta en los ayuntamientos de los cuales se forman las sílabas (Key, 1952).*

Los trilíteros sobre los cuales nos invita a dialogar son: ¡bah!, boj, cal, can, cid, col, coz, chal, don, dos, faz, fin, gas, haz, hez, hoy, hoz, lar, ley, lid, luz, llar, mal, mar, mes, mil, non, paz, pan, par, pez, pie, pre, pro, pus, ras, red, rey, ron, ros, sal, sed, ser, sol, son, sor, sur, tez, ton, tos, tul, vez, vid, voz.

El libro se inicia con el monosílabo Pan, y culmina con el monosílabo Fin. La bella edición de la Línea Aeropostal Venezolana finaliza con el monosílabo Key, redactado en homenaje modernista por Luis Villalba. Villalba, quien le denomina: "Llave que abre el escriño de su amistad sin salvedades". Buscamos en el diccionario la palabra "escriño" que creíamos un diminutivo de

"escritura", pero en realidad su significado es otro, y el diccionario reporta dos acepciones: cesta de mimbre que sirve para dar de comer a los bueyes, y una segunda acepción —seguramente preferida por Villalba— la de cofrecito para guardar joyas. Nosotros nos quedaremos con ambas definiciones, tanto joyero, como recipiente para que coman las bestias. Así, buena parte de nuestros críticos e historiadores de la literatura le han leído como bueyes, han pasado de largo frente a los valores artísticos de estos ensayos breves. Pocos son, los que dentro del público han leído en él un joyero. Entre ellos: Carreño, Luis Beltrán Guerrero, Vicente Gerbasi, Paz Castillo o Carlos Yusti. Todos ellos artistas también.

Alguien del público opina sobre Key. Eduardo Carreño, poeta, pero hoy más (des)conocido tanto por la confusión con el autor de un manual de urbanidad, como por su *Vida anecdótica de venezolanos*, que dicho sea de paso, ambos —el de "Eduardo" y el otro— son fundamentales para comprender la vida cotidiana en nuestro siglo XIX. El gusto por las anécdotas de Eduardo Carreño está presente en otros escritores como en el Key que prologó el volumen, y sirvió de fuente para algunos textos. Pues bien, también Carreño prologó la primera edición de *Motivos de conversación. Monosílabos trilíteros de la lengua castellana*; allí escribe:

> *Caso curioso, Key-Ayala, que lleva en su propio nombre el trilítero Key, manifiesta su mayor simpatía hacia los monosílabos sustantivos que asumen relieve y acortan las frases en que figuran. Y entre ellos los que juntan en una sílaba tres letras. Dentro de la estrechez de esos límites, su ingenio se asutila y saca a relucir tal cúmulo de conocimientos, que asombra y maravilla. Encierra en cortas páginas un mundo de ideas (Carreño, 1952).*

Buscando una tradición para estos textos, Carreño declara que "su prosa de pura estirpe castellana, viene en línea directa del siglo llamado con toda propiedad de oro" (Carreño, 1952).

Otro lector (y escritor) en la misma línea de Carreño nos precisa que Key: "Tiene la estirpe de Gracián y de Azorín, aun cuando no alcanza la gracia en el vocablo de uno, ni la emotividad en el paisaje del otro" (Paz, 1964).

Paz Castillo destacará el volumen que motiva esta charla:

> *(...) entre los libros de Key Ayala es de particular interés, por su variedad e ingenio, ese tratado gracianesco titulado Monosílabos trilíteros de la lengua castellana, en el cual se muestra, desde el mismo epígrafe del volumen, el virtuosismo del autor en el idioma. Obra de experiencia y de saber. En ella Don Santiago derrama en cada trilítero escogido para la prueba, como en un pequeño vaso hábilmente labrado, todas sus observaciones acerca de las palabras, del arte y de la vida. Los párrafos de cada uno de los artículos que integran el texto, son una urdimbre de conocimientos múltiples, unidos principalmente por el ingenio del autor y por el espíritu de la obra (Paz, 1964).*

Luis Beltrán Guerrero nota en el estilo de Key:

> *Metálicos resaltes; sus metáforas, sus alusiones, constantemente invaden el dominio de la física, ciencia que estudió con predilección, al lado de Alberto Smith. Pudo tener un más extenso nombre en el ámbito de las letras castellanas (...) Nunca publicó en revistas ni periódicos más allá de las fronteras. El interés de sus escritos, máximo interés, es para venezolanos. Mientras el país sea más respetable, no sólo por sus recursos económicos, sino por la moral de sus costumbres y el resplandor de sus ciencias y letras, más se le apreciará (Guerrero, 1976).*

Key opina sobre el público. Definía en otros el libro de jornal como aquel: "Que no ve la luz de un golpe, sino por anillos, imprimiéndose en el periódico a medida que se escribe" (Key, 1977). Y así debió ser el origen de estas "conversaciones" que en 1947 eran

29 motivos para llegar en 1951 —un año antes de su publicación en forma de libro— a la cifra de 53. También al publico confiesa que: "Han venido a mi cerebro y a mi pluma como emanación directa de mi yo más íntimo". Y ahora pensamos en su metáfora del "libro jornal": ¿Qué más del árbol que el dibujo de sus anillos? Intimidad profanada por el hacha, montejiana hacha de seda, del lector. ¿Es que el yo íntimo se hace poco a poco, pero se muestra al otro de golpe, talado? En las primeras páginas de las "obras selectas" aclara sus precauciones desde que comenzara a escribir en su adolescencia:

> *Desde esa remota época, para resguardarme, intenté una separación lo más radical posible entre mi persona y el escritor, entre mi yo efectivo y el otro, entre el que me pertenece por entero y el que pertenece al público, señor levantisco y arbitrario (Key, 1977).*

La arbitrariedad de los lectores podría llevar a prostituir al escritor, parece temer Key cuando gracianescamente protesta: "El público pretende disponer del albedrío de quien escribe para servirse de él a su talante, cual ocurre a las infelices mozas del partido". (Key, 1977).

Los que le conocieron refieren su carácter difícil, "las peleas con sus contemporáneos", esa actitud del cascarrabias está presente cuando envidia a los autores que han logrado crear un seudónimo célebre y prestigioso, seudónimo que

> *les sirve de antemural contra el público, mientras, ellos ignorados, y, por lo tanto libres, señores de sus personas, se escurren por entre los demás, cifra de muchedumbres, oscura y autónoma. La personalidad literaria de estos varones prudentes y afortunados emerge de las aguas en que se esconden como un periscopio. El dueño del periscopio se desliza tranquilo mientras el seudónimo carga con la curiosidad indiscreta y agresiva de las gentes.*

¿Se trata otra vez de la cerradura del cofre, o del disfraz de cesta para bueyes? Cerradura o llave, hoy parecen José Montenegro el nombre, y Santiago Key el seudónimo de alguien que evitó la vida literaria. La condición de monosílabo trilítero del tímido autor, autoriza a este público, todavía levantisco y arbitrario, a leer (o conversar sobre) estos ensayos a través de una clave autobiográfica.

Bibliografía

Carreño, E. (1952). "Santiago Key-Ayala y su obra". En: *Motivos de conversación. Monosílabos trilíteros de la lengua castellana.* Ediciones Línea Aeropostal Venezolana, Caracas.

Gerbasi, V. (1949). "El diálogo y la cultura. Santiago Key Ayala". En: *Revista Nacional de la Cultura* (Caracas) No. 75, Págs.: 191-193.

Guerrero, L. (1976). *Candideces.* Novena serie. Editorial Arte, Caracas.

Grases, P. (1967). *Gremio de discretos.* Ediciones Ariel S.A., Barcelona.

Key, S. (1977). *Obras selectas*. Ediciones Edime, Madrid.

_____. (1952). *Motivos de conversación. Monosílabos trilíteros de la lengua castellana*. Ediciones Línea Aeropostal de Venezuela, Caracas.

Paz, F. (1964). *Reflexiones de atardecer.* Ediciones del Ministerio de Educación, Caracas.

Rodríguez, O. (1999). *Paisaje del ensayo venezolano*. Universidad Cecilio Acosta, Maracaibo.

RUFINO BLANCO-FOMBONA: EPITAFIO PARA EL CIUDADANO CRISPÍN LUZ

José Carlos De Nóbrega

A María Narea, un Paraíso de dulzura

En el escalofriante relato *La muerte de Iván Ilich*, de León Tolstoi, se repite a modo de estribillo las palabras "fácil, agradable y decorosa" por medio de las cuales Iván Ilich mienta y caracteriza su ideal de vida burgués: Siendo un bien acomodado funcionario de la administración de justicia zarista, "lo principal que (...) tenía a su disposición era el trabajo. Este mundo concentraba para él todo el interés de la vida" [1]. El estar consciente de su poder, de su función social —que le permitía abusar del prójimo—, amén de saberse el severo y principal actor del tribunal,

> *le producían honda satisfacción, y, junto con las charlas de los compañeros, las comidas y el whist, daban un contenido a su vida. De este modo, en general, la vida de Iván Ilich seguía marchando*

tal y como él consideraba que debía marchar: de una manera agradable y decorosa [2].

Paralelamente, otro personaje hacía de las suyas —mejor dicho, se dejaba llevar por el orden de cosas establecido— al otro lado del Atlántico. Su nombre es Crispín Luz y protagoniza la novela *El hombre de hierro,* de un tal Rufino Blanco-Fombona, escritor venezolano que la había publicado en 1907 bajo el sello editorial de Tipografía Americana. Esta vez, Crispín tenía como eslogan "mis derechos, los derechos que la sociedad y la Iglesia me acuerdan", traducido en el paradigma del buen ciudadano que no duda en ningún momento de su rol impuesto de guisa inconsulta por la sociedad. Pero, valga la coincidencia, ambos personajes sucumben a una serie de situaciones extremas que desdicen y pervierten su *modus vivendi* (es de hacer notar que ambos textos se inician con la muerte del protagonista). Encuentro no sólo argumental, sino también temático: el hombre confrontado por las circunstancias desilusionantes del entorno, preocupación por demás universal (v.g. *El Quijote,* de Cervantes).

El hombre de hierro supone un momento importante de nuestra literatura, pues la conciencia novelística venezolana adquiere mayor madurez y personalidad gracias a la influencia del modernismo —además de Blanco-Fombona, se erigen notables figuras tales como Manuel Díaz Rodríguez y Pedro Emilio Coll—. Revistas literarias como *El Cojo Ilustrado* y *Cosmópolis,* fueron los medios que divulgaron la estética modernista en el país, terreno abonado por la influencia del simbolismo y parnasianismo francés, y la sintomatología afrancesada del gobierno de Guzmán Blanco, patente por ejemplo en la conversión de Caracas en una pequeña París. Sólo que el poco benévolo marco histórico, político y social signado por la inestabilidad de Venezuela en todos sus órdenes (los efectos devastadores de la Guerra Federal, la partición del país —hoy día podríamos decir balcanización— por obra y gracia del caudillismo, el oprobioso fardo de los empréstitos extranjeros, entre otros factores), provocaría un shock

que atribularía a esta camada de intelectuales. La novela *Ídolos rotos,* de Díaz Rodríguez, publicada en 1901, explicita la desazón de Alberto Soria ante el caos que embarga al país: la montonera soldadesca profana la Escuela de Bellas Artes, esculpiendo en su alienado corazón —el cosmopolitismo compulsivo— el *finis patriae* que le empujará al exilio. Atmósfera desesperada que prefiguraría el bloqueo de las costas venezolanas por la flota anglo-alemana el 9 de diciembre de 1902, iracunda gesticulación anticolonialista de El Cabito interpuesta (similar a la del general Noriega en Panamá, años después).

Más allá del típico pesimismo modernista ante la realidad histórico-social, *El hombre de hierro,* se nos muestra como una requisitoria de mucha hiel contra el conformismo del hombre respecto a la tenebrosa trama de relaciones que impone una sociedad en proceso de descomposición. Tanto Crispín Luz como Iván Ilich son sus víctimas propiciatorias: han errado su destino en la aparente anchura y confortabilidad del camino (en el primero es la sumisión, en el otro el prestigio social) que no es más que el atajo sin salida de su despropósito vital. Ambos, asumen con eficacia su rol cual hormigas antropomórficas arrastrando a la madriguera las provisiones que no disfrutarán jamás en el invierno; necios que no comprenden que hay que atrapar el día, viviéndolo con intensidad. Sus casos rayan incluso en lo grotesco, es bien obscena su ceguera en la consideración de su alrededor: "Ni aún la claridad del sol les revelaba cosa inteligible. Todo surgía y se borraba ante sus ojos de cierta manera inconexa y falta de propósito"[3]. Pese a que el mundo se le derrumba inexorablemente a Crispín, éste procura sostenerse en sucedáneos que tienen la simiente del masoquismo: la búsqueda de uvas silvestres en Macuto remedando las ocupaciones de su esposa, María, durante el proceso de convalecencia (como se sabe el remedio fue mitigar su ardor erótico en los brazos de Brummel), "mordiscando las acres uvillas playeras, y gesticulando, con la dentera que produce la acrimonia de las uvasyemas"[4]; o la abnegación desesperante

del padre en el cuidado del ansiado hijo, engendro si no de la infidelidad, sí del envilecimiento de la relación matrimonial:

> *Las noches las pasa en claro el pobre Crispín, con su hijo en los brazos (...) Éste ni siquiera llora. Los pies y las manos, enormes para un diminuto ser, se agitan en el aire, la boca hace una mueca dolorosa, y vuelta a caer en el quietismo cadavérico (...) De sus ojos fluye un pus amarillento, como si el pobrecito mirase por dos úlceras* [5]

Esta última e inquietante descripción nos hace evocar el film *El bebé de Rosemary,* que advierte la cotidianidad del terror producto del acecho de nuestro ámbito. El consecuente es a la medida del antecedente: el ser cobijado por una madre castradora en la ausencia de la figura paterna, doña Felipa, quien le espetaba cuando niño y cuando adulto su decepción matrimonial. Halla su hogar en la Casa Perrín y Cía., siendo el padre sustituto el señor Perrín, enjugando en su pañuelo no sólo el copioso sudor de la calva sino el insomne cerebro cavilando redondos negocios a la vera del oportunismo político. Un pasaje extraordinario de la novela es, sin duda, aquel referido al trabajo suplementario de Crispín sobre las bondades medicinales del extracto de coca: espoleado por los celos, yuxtapone el producto de su investigación con una torturante imagen de María sobre un trasatlántico ceñida la cintura por un rubio amante despidiéndose de él para siempre. De allí proviene la índole de su mal, la actitud timorata y tibia ante la vida, sin el entusiasmo ni la embriaguez de espíritu para la danza loca ni el quebrar un vaso contra el espejo. En esta novela, Blanco-Fombona pareciera orientar el lenguaje a la pincelada satírica y cruenta como el Goya de los *Caprichos*. Su voluntarismo y acendrado egotismo, paradójicamente, le compelieron cual doctor Frankenstein a desafiar la mezquindad de su entorno creando un monstruo autómata, pero monstruo al fin, en tanto sino de su tiempo histórico: el buenazo de Crispín Luz, con ojos de búho y famélica complexión física y psicológica. Podríamos

especular entonces que Blanco-Fombona es un gran terrorista sin apelar precisamente a los códigos de la novela gótica.

Por lo menos, Iván Ilich encontró consuelo en Guerásim, aquel rústico campesino cuyos hombros soportaban sus piernas entumecidas y adoloridas sin chistar un ápice, como muestra de aprecio servicial y samaritano. Crispín, en cambio, tan sólo podía recostar su cabeza aplastada por los deberes para con los demás y jamás para sí, en la húmeda y fría piedra del lavadero. A la hora de la muerte física, Iván Ilich logró vislumbrar la revelación de su, hasta entonces, inútil existencia: "Se acabó la muerte —se dijo—. La muerte no existe", sintiendo lástima de los vivos, de su familia, echándolos de la habitación. *El hombre de hierro,* no pudo abrazar a los suyos, apremiado por la fanática y pérfida acritud del franciscano que más que darle un bálsamo lo apremiaba a completar el ritual, como si se tratase de la Inquisición y no de asistir a un moribundo. Fuera de la habitación aguardaban el desenlace las aves predatorias, los zamuros que somos los hombres, en la tertulia de la sala y el zaguán degustando café y chocolate calientes.

NOTAS

(1) León Tolstoi: *La muerte de Iván Ilich*, Editorial Salvat, Navarra, España, 1982, página 34.

(2) León Tolstoi: op. cit., páginas 34 y 35.

(3) Joseph Conrad: *Una avanzada del progreso*, Laertes S.A. de ediciones, Barcelona, España, 1979, página 27.

(4) Rufino Blanco-Fombona: *El hombre de hierro*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1999, 2da. Edición, página 167.

(5) Rufino Blanco Fombona: op. cit., página 213.

RAFAEL BOLÍVAR CORONADO: TRAMPA Y LITERATURA

Carlos Yusti

La suerte del *Alma llanera* ha sido cambiante como el sempiterno autor de su letra: Rafael Bolívar Coronado. La canción, que formaba parte de una zarzuela criollista en un cuadro, se convirtió en el segundo himno nacional. Ha sido interpretada y coreada a lo largo de Latinoamérica hasta la saciedad y en cada interpretación se le ha incorporado nuevos acordes e incluso tergiversado su letra original. En nuestro país se le utilizó por un tiempo como conclusión abrupta de cualquier fiesta; era la manera elegante y un tanto venezolana de mostrarles la puerta a los invitados.

El destino de su autor también ha sido caprichoso. Rafael Bolívar Coronado fue un escritor con un innegable talento, no obstante su vida ladeada hacia el desparpajo y la trampa lo ha fichado para la posteridad como un zángano de las letras, especie de autor de segunda mano que utilizó más de seiscientos nombres

diferentes para firmar sus escritos. Fue un indiscutible truhán que sin escrúpulo alguno se valió de los nombres de algunos autores consagrados para presentar textos suyos. Jamás se detuvo en consideraciones éticas al momento de engañar y timar en su buena fe a lectores y editores.

Rafael Bolívar Coronado escribió muchos libros y ninguno, tuvo buena cantidad de nombres y ninguno. Para Bolívar Coronado el acto de escribir no fue ni por asomo una forma de alcanzar la gloria o el éxito intelectual, fue si se quiere un medio para subsistir y sufragar sus gastos primarios. Nunca estuvo preocupado de la obra, ni de la inmortalidad, sólo estaba a contrarreloj para conseguir algunas monedas y "quitarle la telaraña a las muelas", según sus propias palabras.

Hay dos libros imprescindibles para conocer de cerca a Coronado: *El hombre que nació para el ruido,* de Oldman Botello y *Un hombre con más de seiscientos nombres,* escrito por ese historiador, filósofo, ensayista, catedrático e increíble bibliófilo como lo es Rafael Ramón Castellanos.

La vida de Rafael Bolívar Coronado estuvo estrechamente unida a la literatura y quizás este hecho le salva de toda su irresponsabilidad intelectual, le convierte en un autor idóneo para la postmodernidad debido a que no respetó ni a escritores y mucho menos sus obras, despojó al quehacer literario de toda su pompa circunspecta, de todo ese boato de clasicismo formal. Coronado fue una personalidad artística, psicológicamente no del todo equilibrada, que invirtió sus mejores esfuerzos en ser un escritor a tiempo completo. Jamás dudó en ejercer otro oficio que no fuese el de escribir. Que estaba loco nadie lo duda; y que todas sus trampas, triquiñuelas y estafas estaban justificadas por el hambre.

Si se puede esgrimir un alegato a su favor sería su proverbial destreza para elegir nombres y su especial caradurismo para asumir el trabajo literario: a destajo y sin tiempo. Como alegatos en contra se podría esgrimir la forma despiadada para atacar a sus adversarios y enemigos a través de su escritura. Su sentido

amoral para usurpar los nombres de otros escritores y endosarles sin empacho sus propios escritos por el simple hecho de ganar algunas monedas. Esta actitud pesetera nada tiene que envidiarle a muchos de sus contemporáneos quienes como prostitutas aceptaban embajadas o altos cargos en el gobierno. Por lo menos Bolívar Coronado iba a sus aires y escribía aquello que más le resultaba y lo que le provocaba en ese momento.

A Bolívar Coronado puede que lo salve su humor. Se burló a placer de sí mismo y de todo un medio intelectual acartonado y con ínfulas de gloria, premios y plazoletas. Él bajó de su pedestal bostezante la profesión literaria y nunca estuvo interesado en ser un escritor de oficio con una obra elaborada para llenar anaqueles. Estuvo preocupado por convertir la profesión de escribir en una temeridad desgarrada y risueña. Ese sentido de anonimato que imprimió a su trabajo (oculta con tantos nombres posibles) dice mucho de un escritor cuya necesidad parece ser sacar a luz lo escrito. No quiso escribir para la gaveta, sino para los lectores en el ardiente presente.

Sus inicios como escritor se remontan a su Villa de Cura natal en el estado Aragua, en un semanario del que era cofundador. Después sus colaboraciones llegaron a prestigiosas publicaciones de la época como *El Cojo Ilustrado* y *El Nuevo Diario.* Por un tiempo merodea por Caracas desplegando una actividad literaria prolífica. Escribía para distintos diarios y revistas como *Horizontes,* de Ciudad Bolívar y *Atenas,* de la capital.

En Caracas, como buen conversador y charlatán, amplía el campo de sus amistades literarias y militares. De pronto se encuentra en la plana mayor de los adláteres al régimen gomecista. Anda en estas malas compañías hasta el año 1913. De regreso a Villa de Cura reflexiona y escribe sobre su peripecia como militar agregado que pueden leerse en *Memorias de un semibárbaro.* Para el año de 1914 vuelve a Caracas y se desempeña como colaborador y redactor de la revista *Atenas.* De igual modo escribe para otros diarios y se desempeña como educador en una

escuela municipal. Para el 19 de septiembre de ese mismo año se estrena la zarzuela, en un acto y tres cuadros, *Alma llanera*. La letra es de Bolívar Coronado, la música pertenece a Pedro Elías Gutiérrez y es llevada a escena por la compañía de Matilde de Rueda.

Antes del estreno, de seguro Bolívar Coronado estaba hecho un amasijo de nervios. Como pudo aguantó hasta casi finalizada la obra y luego abandonó la sala. La obra fue un éxito y el público pidió la presencia del autor. Luego explicaría a sus amigos sus razones: "Me fui porque me imaginé que el público me iba a silbar". Este miedo al fracaso quizá lo llevó a ocultarse siempre para escribir.

La canción principal de la zarzuela es tarareada en todas partes. Bolívar Coronado y Gutiérrez deciden presentar la obra a un público más selecto. La suerte del *Alma llanera* estaba escrita; se convertirá con el tiempo en el segundo himno de Venezuela. Bolívar Coronado tuvo sentimientos contradictorios con respecto a los versos de la canción y en un artículo llegó a escribir: "De todos mis adefesios es la letra del *Alma llanera* del que más me arrepiento. En efecto. Es ésta mi página dolorosa, el hijo enclenque de mi espíritu, la cana al aire, la metida de pata".

Para el año 1915 aparecen las bases de los primeros Juegos Florales de Venezuela y unos meses más tarde el jurado para la categoría cuento estará conformado por José Gil Fortoul, J. M. Herrera Irigoyen y Jesús Semprum. El cuento premiado es "El nido de azulejos", de Bolívar Coronado. A pesar de estos aparentes triunfos el escritor aragüeño parece no estar satisfecho y su espíritu inquieto lo impulsa a probar nuevos aires. Realiza trámites y obtiene los beneficios del gobierno para viajar a España. Ya en tierra española se convierte en un agente de perturbación política contra la dictadura de Juan Vicente Gómez.

En Madrid, sin oficio conocido y vigilado por los funcionarios de la embajada, contacta con el poeta Francisco Villaespesa. Con un legajo de cartas de recomendaciones y mentiras embauca

al poeta y director de la revista *Cervantes*. Villaespesa para ayudarlo lo agrega a la plantilla de su revista como corrector. Aunque Coronado no sabe un ápice sobre la corrección de textos acepta el trabajo. La revista se edita y por supuesto los errores, gazapos y erratas son abundantes, sin mencionar el hecho de que algunos escritos son de Bolívar Coronado con el nombre de insignes escritores hispanoamericanos.

Estalla el escándalo y se traslada a Madrid. Otra vez sin dinero y con el apremio del hambre encuentra una oportunidad de oro para utilizar su ingenio cuando se entera que un compatriota suyo, Rufino Blanco Fombona, necesita manuscritos para inaugurar la Editorial América y una de cuyas colecciones estará dedicada a la historia colonial.

Bolívar Coronado se hace pasar por copista de unos manuscritos que reposan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Los autores de dichos manuscritos de la colonia son: Maestre Juan de Ocampo, F. Salcedo de Ordóñez, Mateo Montalvo de Jarama y algunos otros. El copista obtiene el vil metal por sus servicios lo que permitirá subvivir algunos meses. A la par de estos "trabajos literarios" de calderilla escribe artículos para distintos periódicos en los cuales denuncia el gobierno de mano dura de Gómez y no por capricho uno de estos textos lleva por título *Gomezuela*. Esto vuelve a desatar las pasiones políticas de rigor.

En estos días convulsionados algún sabelotodo entrometido (que nunca falta) descubre graves fallas gramaticales en los textos de historia colonial. Los encargados de la editorial, con Blanco Fombona a la cabeza, buscan desesperados en la biblioteca los originales y descubren la estafa.

Blanco Fombona además de escritor y editor era un hombre de malas pulgas y armado, que no se andaba con sutilezas literarias a la hora de resolver conflictos. De seguro tenía una bala con el nombre de Coronado, pero no pudo encontrarlo. Ante tal disyuntiva optó por publicar un libro inédito del estafador:

Memorias de un semibárbaro. Hacer publicar dichas memorias era un poco desenmascararlo y desacreditarlo en todo sentido.

Bolívar Coronado sobrevive a duras penas con las colaboraciones a distintos diarios y empleando distintos nombres que, según la cuenta de Rafael Ramón Castellanos, sobrepasa la cifra de seiscientos nombres. Por fin se le ocurre la idea de las antologías de poetas latinoamericanos.

El editor Ramón Sopena compró varias de estas colecciones. Como era lógico, Bolívar Coronado ensamblaba dichas colecciones en cuestión de semanas y si le faltaban poetas o poemas los inventaba de manera inmisericorde.

Una de las situaciones más ilustrativas de este pícaro redomado involucra al poeta Andrés Eloy Blanco, quien con su libro *Canto a España,* obtuvo un prestigioso premio en metálico. Antes de la llegada del poeta cumanés, Coronado hace su tarea. Se dedica a escribir loas rimbombantes a la poesía y persona del poeta. Con paciencia premeditada guarda los recortes de prensa. Bolívar Coronado remite al hotel donde se aloja el poeta laureado los recortes de prensa y su dirección. Pasan algunos días y no obtiene ninguna señal. Urgido de dinero le envía un telegrama urgente: "Andrés Eloy eres un Astro. Los Astros giran. Gírame algo".

A pesar de toda su trágica y precaria existencia, Bolívar Coronado no pierde el pulso para ser irónico y esto, si se quiere, le salva, lo devuelve a nuestros días irremediablemente vivo y quijotesco. No sin razón, el escritor peruano Fernando Iwassaki escribe:

> *Entre los impostores y falsarios de la literatura, el venezolano Rafael Bolívar Coronado (1884-1924) merece un lugar de privilegio al lado de George Psalmanzar y James MacPherson, aunque haciendo hincapié en que Bolívar Coronado escribió su obra apócrifa en el siglo XX y no para halagar su vanidad o conseguir más poder, sino para llegar a fin de mes.*

Coronado escribió mucho y su obra es tan dispersa y caótica como su vida. Escribió de todo e incluso pergeñó una biografía de Lenin en un momento en que este personaje daba sus primeros pasos por la alfombra roja de la historia.

Rafael Bolívar Coronado estaba loco y su locura fue escribir en un tiempo en el cual los escritores estaban interesados en formar parte del decorado del poder como funcionarios o asesores. Con su vida ha escrito la página literaria más fantástica, estrafalaria y vigorosa de nuestro país. Arrojó por el desagüe de la trampa y el heterónimo el prestigio de ser escritor. Quizá dilapidó su talento literario, tratando de convertir el hecho de escribir en una actividad perdida en el tumulto de lo común. Coronado como ningún otro descubrió que el escritor es sólo un ídolo con pies de barros y cuando la literatura se torna un eco insoportable de nadería ególatra pensemos en su peripecia intelectual, en sus trampas y en su aventajado lirismo de tener la literatura como un medio y no como un fin en sí misma.

JOSÉ RAFAEL POCATERRA: SUFRIR Y ESCRIBIR LO CORRECTO

Francisco Ardiles

José Rafael Pocaterra escribió toda su obra a partir de lo que afectaba al país en el momento que le tocó vivir. Para demostrar esta aseveración solamente hay que subir por una escalera bibliográfica compuesta por algunas de las autoridades de la crítica literaria venezolana moderna, y ver lo que en su momento dijeron de sus cuentos Juan Liscano, José Ramón Medina, Arturo Uslar Pietri, Mariano Picón Salas y Javier Lasarte, quienes dedicaron varios de sus ensayos a los relatos del autor valenciano. De manera que hay mucho que leer para disipar cualquier duda.

Ahora bien, todo escritor es libre de involucrarse en los problemas sociales de su tiempo y en las dificultades políticas de su nación. En algunas ocasiones la necesidad de hacerlo proviene del vapor de esa especie de temperamento de la vocación que subterráneamente lo arrastra. Pocaterra fue uno de esos escritores

que puso su vida y su obra al servicio de lo que creyó correcto y necesario, por eso planteó su obra desde el umbral de lo ético. En su caso vale la pena explicar que la validez de una perspectiva de la creación verbal basada en la subordinación de lo estético a lo ético, supuso el sacrificio de apostar por el compromiso social y no por el compromiso formal. Esta poética narrativa de cierta forma justifica los desmanes acartonados de sus tipos sociales, la vena satírica de sus relatos y, a su vez, aclara la causa principal de todas las limitaciones literarias que pueden tener algunos de sus cuentos.

Hay que tomar en cuenta la influencia y el peso que tuvo sobre su conciencia intelectual el espíritu de reformista de su temperamento, la vena filosófica del positivismo francés, los sueños emancipadores de progreso y la modernidad civilizatoria europea. Toda esa tradición cosmopolita y enérgicamente crítica queda expuesta en franca y paradójica oposición cuando se piensa en el contraste que representaban las circunstancias sociales y políticas de su pequeña Caracas y el autoritarismo del gendarme de su tiempo. Sobre este cúmulo de experiencias descansa el sentido y la intencionalidad de su escritura.

Por esa razón, para Pocaterra la literatura fue asumida como una especie de rendición de cuentas. Creyó, como a veces desesperadamente lo hizo Blanco Fombona y en su momento Gallegos, que todo autor lleva consigo la obligación tácita de rendirle cuentas a la gente que lo lee, o a la gente que supone él que lo debería leer. Pasarles un informe que nadie les pide parece ser la misión de algunos escritores. Sólo el credo de una conciencia a veces ingenua y de marcada sensibilidad utópica-social puede explicar la obra de este autor.

Pocaterra fue un escritor que sencillamente asumió que si un hombre tiene algunas ideas acerca de lo que es conveniente para la sociedad debe ponerlas por escrito y, si por el contrario, entiende que a la gente hay que moverle el piso, pues se burla de ella sin escrúpulos ni escepticismos. A todo ese cúmulo de

circunstancias sociales que le condenaron a asumir una postura determinada, Pocaterra le agregó un poco de imaginación, una dosis de burla, algo de eso que llamamos ficción, y un poco del estilo necesariamente realista, para completar esa especie de brebaje medio inexplicable que concebimos como propio de sus textos literarios.

Los textos literarios pueden nacer algunas veces del amor, otras de la manía pedagogizante de las abuelas, del patrioterismo, del afán de belleza, de la ensoñación de la memoria y hasta del odio. Eso es un asunto muy complicado de determinar, pero es indudable que toda obra literaria depende de las motivaciones que cada escritor haya tenido al momento de escribir. Amar u odiar son cosas que se hacen sin consideraciones preestablecidas. Nacen de las circunstancias que se nos atraviesan. Las teorías explican que esas circunstancias que dieron motivo a ese amor, a ese descontento y a ese odio, son sólo elucubraciones a las que hay que hacerle poco caso. Y en eso estamos, haciéndoles caso.

Particularmente, Pocaterra en unos casos quiso burlarse de la cursilería que le rodeaba y en otros poner en orden sus promesas. Al parecer, fue el resentimiento lo que alimentó la escritura de Pocaterra. Mantuvo durante toda su vida y su obra, una actitud crítica frente al contexto literario, político y social que le rodeaba; a menudo en la literatura la obra dura más que la vida, pero a veces la vida dura más que la obra y por eso las nombró a las dos. Juan Liscano afirma que a Pocaterra le tocó vivir en una época muy difícil para el país. Fue testigo del estado de sumisión reinante en las dictaduras personalistas de los generales Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez. Fue el testigo impreso de una época polémica desde el punto de vista político, desde el punto de vista cultural, desde el punto de vista económico.

A consecuencia de ese montón de factores desfavorables para la vida civil, los escritores se plantearon el siguiente dilema: o dar del país una versión evasiva y afrancesada de la realidad, o plantear con todos sus riesgos los sinsabores temporales, un proyecto

moderno de sociedad utópica, totalmente desvinculado de las posibilidades internas del momento. Ante estas dos opciones, ¿qué le quedó al escritor que se encontraba entre ambos mares? Asumir como fe de creación verbal, la posición del cínico, el desarraigo del irreverente discursivo, la paradoja del humor socialmente comprometido, la nada existencial, la conciencia del absurdo. En este sentido Pocaterra pensó que le correspondía ironizar, satirizar y describir el ambiente asfixiante de una Venezuela aburrida, descarada, carnavalesca. Un país aturdido por el cúmulo de rentas, por la queja de los pobres, por el asalto de los administradores de los recursos del régimen. Una nación paradójicamente dotada de vastas extensiones territoriales de tierras providenciales que estaban en manos de ineptos latifundistas, y eran trabajadas por miserables peones enfermizos e ignorantes, que sólo recibían de paga, en pleno siglo XX, un poco de tierra y *cuatro lochas*, que luego gastaban en las pulperías pertenecientes a los mismos dueños.

La clase media no se había desarrollado y no existía la vida urbana de las metrópolis modernas. La burguesía de comerciantes que copaba el centro de Caracas constituía un delgado segmento social que permanecía aplacado por la majestad de los ricos y poderosos políticos y una masa ignara y pobre. La célula familiar constituía la base de los grupos sociales pudientes y de clase media. Imperaba la autoridad paternal y una moral estricta formada por prejuicios hispánicos y conceptos victorianos. En el orden sexual todo le era permitido al varón, mientras que la vindicta pública castigaba implacablemente a la mujer que se atrevía a disponer libremente de sí. El matrimonio y la procreación eran los fines exclusivos de las señoritas. La clase popular practicaba el concubinato. La información del mundo era lenta y filtrada... Esa sociedad decimonónica se alimentaba culturalmente de formas estéticas híbridas, mezclas de resabios posrománticos, con intentos de realismo costumbrista, de indianismo, pretensiones positivistas y sutilezas posmodernistas.

No hay que extender mucho la imaginación para comprender todo lo que esta situación afectaba a un venezolano cualquiera y aún más a un escritor. En estos años, a los hombres de letras no les quedaba otra salida que decidir entre la resignación o la lucha, entre el odio o el amor, entre el conformismo o el pesimismo, entre la evasión o la confrontación, entre el modernismo o el realismo. Pocaterra se decidió por lo segundo, siempre por lo radical, siempre por lo *contestatario*, dado que nunca dejó de ser un inconforme. Su literatura nace de una expansión, de un profundo desacuerdo con la realidad que le circundaba y a la que se sabía condenado irremediablemente. Escribió sobre lo que le dolía, para transmitirnos su desesperanza, para apagar las velas de la torta antes de tiempo y echarnos en cara su risotada descontenta. Lo hizo con novelas, lo hizo con cuentos, en el periódico, en la cárcel, en el destierro, en la salud y en la enfermedad.

El modernismo fue una especie de paño tibio, de salida de emergencia, de escapatoria, para los escritores que precedieron y coincidieron con Pocaterra. Esta estética intelectual suponía una posición desentendida del acontecer local para olvidar y evadirse de la casa, de la patria, de la lengua, para buscar algo definitivo e idealizado. *El Ideal de Flor* sería perfecto cuento para ejemplificar la postura de los espíritus modernistas tan criticados por Pocaterra. Esos espíritus que según sus propias palabras están formados

> *...por un alto coro de potestades que cantan en el alma un milagro de belleza, de felicidades delicadísimas y de lejanas pompas gloriosas en una enorme ciudad, donde hay cisnes a toda hora, espectáculos a toda orquesta, miles de automóviles y altos círculos literarios. (1980: 284).*

En el caso particular de América Latina, el ideal apuntaba hacia Europa, es decir, hacia el arquetipo de la civilización, hacia la cultura grecorromana, el cuerpo y la naturaleza. En Venezuela tuvimos una generación de escritores, encabezados por Pedro

Emilio Coll y Manuel Díaz Rodríguez, que respondieron con esta postura a un país que ni los comprendía, ni los necesitaba. Publicaron indolentemente sus textos en una revista, que marcaría un hito en la cultura nacional, y que bautizaron con el nombre de *Cosmópolis*. Allí todas las ideas congeniaban en acorde perfecto con la estética modernista y estaban dispuestas a sus pies con todos sus pormenores, mientras el país languidecía en una crisis que además de social era de orden espiritual. Se empezaba a comprender que únicamente no sabíamos lo que éramos. Algo que hasta ahora estamos todavía por aclarar. En su publicación los modernistas tuvieron la oportunidad de hablar de la muerte, del pecado, del destierro del artista en su propia tierra, del asco por los temas prosaicos y por los instintos que dominan el medio ambiente.

Ya en la segunda década del siglo veinte este concepto estaba un poco desgastado. Los escritores ya estaban cansados de este esteticismo posado. Así que Pocaterra prefirió abrir las ventanas del oscuro caserón, desempolvar los muebles olvidados de la sala y agregar la sustancia grotesca de la vida, de los seres pequeños e insignificantes de una tierra pobre y demasiado desvalida para aspirar a tanto en el campo de la literatura. Publica *Cuentos grotescos* en 1915 y en uno de sus relatos pone a un personaje a decir lo siguiente:

> *Yo quería hablar de cosas sencillas, la temperatura, la dentición de los muchachos, los chismes de los compañeros de oficina, yo quería charlas de algo humano, agradable, fácil... Ella no me hacía caso, leía, leía, leía, con una atención desesperante, de economía política, novelas, prospectos de jarabes, medicina, agronomía, libros de ciencias ocultas... ¡Un horror! (1980: 190).*

No es muy difícil advertir que el escritor exponía en lo que acabamos de citar su ideal literario, por eso hablamos anteriormente de la palestra. Ni tampoco es muy traído de los cabellos

pensar que cuando habla de esa mujer insoportable, se está refiriendo a la atmósfera literaria que reinaba en la Venezuela de esa época. Un tiempo que era marcadamente modernista y positivista.

Pocaterra desechó esto de plano y se propuso hablar sobre el hedor nacional, sobre la corrupción de la clase alta y de la clase baja, sobre la inmoralidad de los políticos, sobre la ignorancia y el mal gusto refinado de los ricos y sobre la irresponsabilidad miserable y el *recién vestidismo* cultural de la élites cultas. Sobre las supersticiones que todavía se resistían a desaparecer en las pequeñas ciudades, sobre la gran ignorancia que llevaba enceguecido al pueblo. Eso lo hizo con sátira y con realismo, y allí está su mérito.

De sus desméritos hablaremos más tarde. Lo cierto es que su literatura nace de una herida, de una hendidura que intentó llenar en vano con humor negro y realismo. La insatisfacción, lo no dicho, lo indecible, lo que quedó en pie después de cien años de guerra civil está retratado en sus relatos. Lo que se recibió de Gómez, lo que se ocultaba en la casa de la familias de los antiguos próceres, lo que callaban las Linares, las Fontana, las Valdivia, las Jiménez de Quesada; la locura, la decadencia de todo aquello que era la cortina de humo de la colonia y el patriciado de los primeros días, toda esta degeneración social está puesta en evidencia por la pluma de Pocaterra. Hay un cuento que se titula "El retrato" en el que se cuenta lo que pasó en las casas de esas familias nobles de antes, que poco a poco se fueron diluyendo en el olvido y la desolación de esta manera:

> *... la casa se vino abajo moralmente. Quedó no obstante en su forma material, pintada de almagre, con dos ventanucos, con patiezuelo, con el desastre higiénico de las habitaciones donde no se distinguía cuánto había de trapos o de tapiz desgarrado; y el insoportable olor a guayaba, el agudo y áspero aroma que exhalaba la casa hacia la vieja calle del barrio. (1980:179).*

Este escritor valenciano guardaba para sí la ilusión de que la literatura sirve para algo. Por lo menos para despertar conciencias, o para destruir las falsas creencias, criticando y levantando bastante polvo. Él fue uno de los primeros escritores venezolanos que registró las miserias de la tan recomendada vida urbanizada de las ciudades. Se dedicó con gran ahínco a resaltar las complicaciones efervescentes del tumulto citadino. Aunque la Caracas de su época no fuera en ese momento ninguna metrópoli, empezaba a mostrar las evidentes deformaciones sociales que allí se producían. Recordemos el relato de "La bruja" o el famoso cuento arquetípico del pequeño indigente de las ciudades modernas, "Panchito Mandefuá", para corroborar lo que estamos diciendo. Un autor como él no iba a permanecer impasible ante las convulsiones que se asomaban en las insignificantes ciudades venezolanas de esos días. Por eso el tema de la ciudad se impone en sus cuentos y parece inagotable. De igual forma, su vena humorística es la única respuesta que tuvo para responder a la estrechez y la amargura de la vida misma. Generalmente los escritores se habían inclinado por lo serio y lo lúgubre, y lo humorístico había quedado reservado a la crónica, el teatro, la poesía y la farsa. El primero que trató de rescatarlo fue Rufino Blanco Fombona, pero lo hizo con demasiada saña, demasiado resentimiento y demasiado hervor nacionalista.

Los escritores de la época de Pocaterra, incluyéndolo a él, por supuesto, se concentraron en lo estético, en lo lúdico y en lo social, pero dejaron de lado lo profundo. No tomaron en cuenta los dilemas metafísicos y por eso cayeron en la superficialidad. Sus textos se quedaron solamente enfocados en el alegato social o político. A veces suenan a ensayo, a panfleto o a discurso. Estaban obsesionados con el problema nacional porque estaban atormentados con la esencia de nuestra cultura, de nuestra literatura y de nuestro país.

La obsesión por el alegato le impidió a Pocaterra ser un gran cuentista. Los rasgos que caracterizan a un gran cuentista, según

Poe, son la invención, la imaginación y la originalidad, no el alegato. Al decir originalidad me refiero tanto a la del tono como a la del tema. Los cuentos de este escritor nos salvan del aburrimiento, al que nos condenaba la serie de cuentos de un Gallegos, con una pureza humorística innegable. Pero así como nos salvan nos dejan morir en la orilla de lo aleccionante. Las historias que más prometen, como "Las Linares" y "El bastón de puño de oro", van perdiendo intensidad al final del camino, para dejarnos, después del punto final, con un sabor a clase de moral y cívica.

El tema de un cuento no necesariamente tiene que ser sublime. En eso estamos de acuerdo. Puede ser vulgar y hasta incluso trillado. Lo que determina que un cuento sea original es el tratamiento que se le dé al tema, el enfoque, el perfil, el remate de la historia. En ese detalle reside la originalidad y la verdad de un cuento. Es lo que lo convierte en algo innegable e inobjetable. La verdad de un cuento palpita en lo que está delante y detrás de la simple anécdota, pero si lo que está delante o detrás es un discurso moralizador el cuento se traiciona a sí mismo porque ha sido comprometido con un fin ajeno a su naturaleza.

El problema con los cuentos de Pocaterra está en que se parecen demasiado a una alegoría. Son crónicas fascinantes y graciosas que toman para sí el habla de todos los días como punta de lanza pero son didácticas. Eso le resta profundidad porque la alegoría apunta hacia un solo lado, y le impide al lector encontrarse abiertamente con el panorama de la interpretación. Le cierra el paso a la riqueza de la ambigüedad y le da una sola salida al tema. Eso le confiere a la lectura una sensación de visita guiada, y no hay nada peor que sentir que lo lleven a uno de aquí para allá cuando se lee. Pocaterra supo cómo hacernos reír, supo cómo hacernos reflexionar y cómo ridiculizar los estereotipos sociales que recreó en sus cuentos, pero pienso que desperdició todo ese material con su didactismo final.

Bibliografía

Barrera Linares, Luis (1992). *Del cuento y sus alrededores*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Liscano, Juan (1984). *Literatura venezolana actual*. Alfadil, Caracas.

Medina, José Ramón (1991). *Noventa años de literatura venezolana*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Picón Salas, Mariano (1987). *Suma de Venezuela*. Monte Ávila Editores, Caracas.

_____ (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Monte Ávila Editores, Caracas.

LA ALBORADA: UNA HIPÓTESIS ACERCA DEL CIERRE DE LA REVISTA

María Narea

Orígenes y evolución de *La Alborada*

El 24 de noviembre de 1908, el para entonces presidente de la República, Cipriano Castro, se vio precisado a salir del país para someterse a un tratamiento médico. Ya en los primeros días de diciembre de ese mismo año comenzaron los problemas callejeros y el 14 de ese mes fue hecha una solicitud de intervención armada extranjera por el ministro de Relaciones Exteriores, José de Jesús Paúl, quien —cumpliendo instrucciones del presidente Juan Vicente Gómez—, visitó a Lorena de Ferreira, ministro del Brasil en Caracas y encargado de la representación diplomática de los Estados Unidos.[18]

---

18 Betancourt, Rómulo. *Venezuela, Política y Petróleo*. Citado por José Vicente Abreu: prólogo de *La Alborada*. Edición facsimilar. Caracas. Fundarte, 1983. p. 6.

El 19 de diciembre llegó el primer acorazado norteamericano: el *Maine*. Y el 23 de diciembre le siguieron otros dos: el *Des Moines* y el *North Caroline*.

Cuando Gómez asume el poder, lo hace con una divisa: "Ahora o nunca". Esta divisa significaba que tomaba el poder en ese mismo momento porque si no ya no podría hacerlo jamás.

Un grupo de jóvenes intelectuales, encabezados por Henrique Soublette y Julio Planchart, fundan el 31 de enero de 1909 un grupo literario y a la vez una revista homónima que se llamaría *La Alborada*. Ésta sería una publicación semanal, de 16 páginas en cada entrega, identificadas en la cabecera con números romanos. Estos jóvenes adoptan un lema: "Sustituir la noche por la aurora".

A partir del Número II se suman a la redacción otros escritores: Rómulo Gallegos y Julio Rosales. Este último dará noticia también de la incorporación de Salustio González Rincones.

El primer logotipo de esta revista fue un amanecer con un gran sol con muchos rayos, que dejaba ver algunas nubes a la derecha que comenzaban a iluminarse. Esto significaba para los alborados el nacimiento de una nueva etapa, la renovación de la esperanza.

En este primer número de La *Alborada*, estos jóvenes dejan traslucir su ingenuidad al creer que Gómez vendría a ser el "salvador", el redentor de la patria y en el primer párrafo de su editorial —suerte de declaración de principios o manifiesto, titulado "Nuestra Intención"— comienzan con las siguientes palabras: "Salimos de la oscuridad en la cual nos habíamos encerrado dispuestos a perderlo todo antes que transijir en lo más mínimo con los secuaces de la Tiranía".

Y más adelante agregan:

> *El actual Gobierno, en una de sus primeras manifestaciones, ha dado con la gran frase de la propaganda: ¡Ahora o nunca!*
> *Cierto es; lo que ahora no se haga, no se podrá hacer más tarde... y ¡jamás se hará!*

¡Cómo iban a imaginar los alborados que el hombre de La Mulera iba a durar 37 años en el poder! Ellos creían ingenuamente en la sana intención de Gómez de cambiar el país e inician su publicación con una gran fe en el nuevo gobernante. Así lo evidencia el último párrafo del mencionado editorial:

> *Al comenzar nuestra faena, bajo la clara luz de La Alborada, resumiendo todo nuestro programa en la noble frase del Poeta argentino: "Sustituir la noche por la aurora", presentamos nuestro respetuoso saludo al Pueblo de Venezuela, al Gobierno Nacional y a toda la Prensa del País.*
> *Ahora, comencemos. (Editorial sin firma)*

Esta publicación, que nace con el deslumbramiento de los alborados, alcanzará apenas los ocho números, los cuales aparecieron en las siguientes fechas:

31- enero -1909	Número	I	Págs. I	a	XVI
14-febrero-1909	"	II	" XVII	"	XXXII
21-febrero-1909	"	III	" XXXIII	"	XLVIII
28-febrero-1909	"	IV	" XLIV	"	LXIV
07- marzo -1909	"	V	" LXV	"	LXXX
14- marzo -1909	"	VI	" LXXXI	"	XCVI
21- marzo -1909	"	VII	" XCVII	"	CXII
28- marzo -1909	"	VIII	" CXIII	"	CXXVIII
14- marzo -1909	"	VI	" LXXXI	"	XCVI
21- marzo -1909	"	VII	" XCVII	"	CXII
28- marzo -1909	"	VIII	" CXIII	"	CXXVIII

Resulta sumamente interesante revisar la revista y comprobar cómo, a medida que van avanzando los números, la credibilidad de los alborados en el nuevo "mesías" se va quebrantando. La presencia de los acorazados en las costas venezolanas durará tres meses y el 13 de febrero de 1909 se firmarán los protocolos Buchanan-Gómez, lo cual vendría a constituir "el precio inicial pagado por el nuevo gobierno al Departamento de Estado y a los inversionistas norteamericanos, para merecer el rango de siervo y protegido suyo..."[19] La actitud de los redactores de la revista, entonces, va cambiando paulatinamente.

Al leer los editoriales —que algunas veces aparecen firmados y otras, no— se puede apreciar cómo va evolucionando, por ejemplo, su opinión en relación a la prensa. Ya en el Número III, el editorial (firmado por Henrique Soublette) se titula "La Prensa debería..." y contiene algunos párrafos como estos:

> *La Prensa debería aferrarse a las facultades que se le han reconocido, y no dejárselas arrebatar jamás, asirse a su libertad sin abusar de ella.*
> *La Prensa debería abrir un camino de acero hacia la salvación; de tal suerte que no le sea posible a nadie desviarse de él por ignorancia o por malicia. La Prensa debería apoderarse de la situación y redimir a la Patria.*

"¿El Cuarto Poder?" (Firmado por Rómulo Gallegos) es el editorial del Número V de la revista y comienza así: "A menudo oímos hablar de la Prensa, recomendándola con lujo de calificativos altisonantes y ponderando su valer hasta el punto de contarla en la categoría de los Poderes Nacionales..."

Aquí se percibe que ya existía una fractura en la libertad de expresión. Algo estaba ocurriendo en los medios que los alborados lucían tan preocupados. Después, se puede leer más adelante lo siguiente: "Sería necesario probar que la Prensa cuenta con una

19 Op. cit. p. 7.

fuerza para hacer valer entonces su derecho, demostrar que ella representa una autoridad sobre la que no se puede pasar sin grave riesgo..."

Ya en el Número VI, fechado 14 de marzo de 1909, encontramos el emplazamiento directo —anuncio inminente del ocaso de los alborados—, en la sección llamada De la Prensa que se inicia así: "La semana ha sido de hondas emociones: el problema de la libertad de la prensa ha salido a relucir, a propósito de las observaciones hechas por el Gobernador y de la prisión de dos periodistas."

Los periodistas serían Leoncio Martínez "Leo", director de *El Independiente,* y el administrador de *El Pregonero*.

Posteriormente se refieren a otros encarcelamientos y a partir de aquí sí que es certero el reclamo: "Nosotros acudimos a formar entre los que con toda circunspección debida, piden al señor Presidente de la República la libertad de los presos políticos."

En el Número VIII se percibe el efecto de las palabras del Gobernador de Caracas, quien convocó a la prensa a su despacho y le advirtió amenazadoramente que "no hay que confundir la libertad con la licencia". En el último editorial, titulado "Evolucionemos", los alborados anuncian que la revista se editará más espaciada en el tiempo y con algunas reformas y prometen a los lectores que el próximo número se publicará el 1º de mayo, como una síntesis del mes de abril, promesa ésta que no se cumplirá pues la revista no saldrá a la calle nunca más.

Orientación de *La Alborada* y participación de sus integrantes

Para el año 1909 se han arraigado en nuestros intelectuales las ideas positivistas, las cuales fueron traídas a nuestro país en 1863 por el científico alemán Adolfo Ernst, quien vino a Caracas a dictar en la universidad una cátedra de Historia Natural. Por supuesto estas ideas confluyeron en el tiempo, en un primer momento con los rezagos de un romanticismo devaluado y posteriormente con

un modernismo estentóreo, y proporcionaron las bases para el desarrollo de una literatura criolla, cuyo principal protagonista era el campesino redimido y depositario del "alma nacional". Las ideas de "orden y progreso" —que más tarde en el pensamiento y la literatura del continente sustentarían la tesis de "barbarie" y "civilización"—, encajaban perfectamente en un país convulsionado por las guerras intestinas e hicieron furor, más que en los científicos, en nuestros intelectuales.

En el caso de los alborados, la tendencia de su publicación homónima estará francamente signada por la teoría de Comte. Así, en los trabajos de Rómulo Gallegos, encontraremos su influencia plasmada en una profunda preocupación por el tema educativo, con proyecciones rodriguianas en su enfoque; también hará en algún momento una tímida alusión a los invasores del Norte ("La Alianza Hispano-americana", en el Número IV):

> *... de espaldas al continente, frente al mar, estamos siempre hurgando los horizontes en la espera de algo que viniera a resolver nuestra suerte, quizás la Buena Nueva que venga a predicarnos con sus cien bocas de muerte algún acorazado.*

Este artículo podemos relacionarlo más adelante (en el Número VI), con otro sin firma titulado "En la República de Cuba" y que nos recuerda la premonición de Simón Bolívar:

> *En la "hija mayor del Caribe" la situación política no es tan halagadora como se podría presumir. "La Estrella solitaria" tiene un miedo grandísimo de que le vengan a hacer compañía las "cuarenta y tantas estrellas" de su melosa vecina del Norte...*
>
> *... De veras que tiene para inquietarse nuestra simpática hermana, con los arrumacos y zalamerías del viejo de los dólares.*

Ya aquí se nota claramente la orientación ideológica que tenía la revista.

En Henrique Soublette vamos a encontrar variedad de temas, pero sobre todo algunos de ellos están referidos a la situación laboral del país. La importancia de la economía, los jornales, los sueldos, son algunos de los temas que toca Soublette.

De Julio Planchart podemos mencionar el desarrollo de asuntos tales como la situación carcelaria (tan relevante como grave, hoy día).

De Salustio González Rincones sólo se conocerá una nota introductoria en el Número III, a unos artículos firmados por el pintor Tito Salas, titulados "Au Bord de la Mer".

Veamos ahora la participación de Julio Rosales y la hipótesis que manejamos acerca de por qué fue cerrada la revista *La Alborada*.

Julio Rosales y *La Alborada*

La Venezuela de 1909 era una Venezuela clerical, apegada todavía a las normas sociales heredadas de la Colonia. En este contexto, las ideas preconizadas por los positivistas lucían escandalosas. Recordemos, por ejemplo, el personaje Carlos de la novela *Peonía*, de Manuel Vicente Romero García, quien ya en 1890 hablaba de divorcio, de amor libre y atacaba a la iglesia en su discurso.

Los artículos de Rosales en *La Alborada* fueron siete:

- Un relato titulado "Marina", en el Número II.

- Dos artículos titulados "Vocaciones" y "Puntos y Reparos", aparecidos en los Números IV y V respectivamente.

- Cuatro trabajos bajo el nombre de "Divulgación Sociológica: Religión I, II, III y IV", publicados en los Números V, VI, VII y VIII, respectivamente.

Marina es un relato donde ya se apunta el esteta, el fino cuentista que se desarrollará más adelante. Este texto se caracteriza por el lenguaje acrisolado de su autor, con el uso de vocablos poco cotidianos pero que fluyen sin rebuscamiento alguno. También encontraremos en él formas verbales creadas para evitar el lugar común y que no obstante cumplen cabalmente su función comunicativa.

Los otros dos artículos, titulados "Vocaciones" y "Puntos y Reparos", aluden al comportamiento social y emanan de ellos razonamientos no libres de pasión.

Pero es en los últimos trabajos donde pensamos que está una de las claves del cierre de *La Alborada*. En estos artículos, publicados bajo el nombre de "Divulgación Sociológica: Religión", percibimos una clara intención reformista. Además hay en estos artículos una denuncia a la complicidad del clero con los gobiernos y su tendencia a estar siempre cerca del poder para gozar de sus privilegios. Del Número VI de la revista (segunda entrega de los mencionados artículos) citamos lo siguiente:

> *Lo que llamamos milagro no aparece a los pueblos nacientes de otra manera que como el signo manifiesto de una potencia superior: la Providencia...*
> *... Es un indicio de sociomorfismo religioso: el mismo sentimiento que inspira a los pueblos la creencia en sus "profetas", en sus inspirados, en sus grandes hombres, creencia que llega hasta alcanzar un carácter sobrehumano.*

Clara alusión a los dos dictadores: Castro y Gómez. Al final de esa misma entrega se lee lo siguiente:

> *El mismo caso de todos los grandes hombres, cuya posteridad borda de leyenda el sentimiento popular, como un homenaje de admiración y de amor a su recuerdo, que gustan tributar los pueblos, aun engañándose a sí mismos.*

De la tercera entrega (Número VII de la revista, págs. XCIX-C) extraemos:

> *(...) las ideas morales se auxilian de las ideas religiosas (...)*
> *El gobierno celeste ha sido siempre una proyección del gobierno humano. Nueva forma de antropomorfismo que se añade a la religión.*

Y sobre el sacerdocio se atreve a formular una apostasía:

> *"Convertida en institución pública permanente —dice Réville— la hechicería sacerdotal se regulariza, organiza un ritual que no tarda en consagrar la tradición, impone a los que aspiran el honor de hacer parte de ella condiciones de iniciación, pruebas, un noviciado, les otorga privilegios, les defiende si son atacados y trata siempre de aumentarlos". Tal es el sacerdocio.*

Y a continuación agrega:

> *Siendo los sacerdotes los hombres más capaces para desempeñar la función que se miraba como la más útil a la conservación social, acaban por constituir una casta verdaderamente superior y hasta llegan a ser personalmente el objeto del culto que manejan.*

De manera que ya en el Número VIII de la revista —donde venía la cuarta entrega de "Divulgación Sociológica: Religión"— no se podía esperar otra cosa sino su cierre.

Uno de los descubrimientos que hicimos al leer la edición original de *La Alborada* en la Hemeroteca Nacional, en Caracas, fue que al final de la revista, en todos los números, aparecen unas secciones llamadas *Sueltos editoriales* y *Notas de redacción*, donde se reseñaba la correspondencia y los libros y revistas recibidos, así como también se emitían juicios breves acerca de obras publicadas o sobre los espectáculos en cartelera. Pues

bien, en el último número, se da cuenta de un reclamo del diario *La Religión*, debido a los artículos firmados por Rosales. Curiosamente, en las ediciones facsimilares de *La Alborada*, tanto la de la Comisión Nacional del Cuatricentenario de Caracas (1967), como la de Fundarte (1983), este reclamo fue suprimido. Nos preguntamos cuál es la razón de ello: ¿Quienes editaron los facsímiles no advirtieron lo ocurrido?, ¿o ha habido algún interés en acallar esta circunstancia?

De esta polémica con el diario *La Religión* extraemos el siguiente fragmento de una crónica titulada "Lamentable":

> *Con verdadera pena tenemos que señalar en cierta revista de la capital, respecto de la que desearíamos no tener nunca sino palabra de aplauso y simpatía, un artículo firmado J.R., en que el autor se permite, divagando a su placer sobre los orígenes religiosos de la humanidad, emitir conceptos harto ofensivos para las creencias y prácticas de culto que son el único patrimonio que guarda incólume nuestra sociedad.*[20]

En consecuencia, se deduce el efecto que produjeron los artículos de Rosales, ya que la exposición de estas ideas contribuía al desenmascaramiento del dogmatismo religioso y de un clero complaciente y plegado al poder, a través del cual se evidenciaba el papel ideológico de la Iglesia.

Posteriormente, conversando con la familia del escritor, pudimos comprobar a través de sus testimonios que, efectivamente, la curia había entrado en problemas con la revista por los conceptos que sobre religión había emitido Julio Rosales. Podemos concluir entonces con que, además de la censura política infringida por el Gobernador de Caracas Aquiles Iturbe, también padecieron los

20 *La Religión*. Diario Católico, Año XIX, Mes IX, Número 5.126, Caracas, 23 de marzo de 1909, p. 2.

alborados la censura religiosa, lo que contribuyó al cierre definitivo de la publicación.

Sin embargo, pensamos que *La Alborada* fue una revista que cumplió un proceso muy importante desde el punto de vista histórico, porque aunque sus escritores pecaron de ingenuos al creer que con el gobierno de Gómez se iba a producir un cambio, ellos lograron trascender esa equivocación, a pesar de que fueron forzados prácticamente a cerrar su publicación por pretender *Sustituir la noche por la aurora*. Y es que la verdadera aurora surgió cuando comenzaron a enfrentar el régimen del nuevo dictador con sus artículos valientes y desenfadados, sus reclamos ante la ausencia de la libertad de prensa y, por último, sus críticas al poder clerical.

Bibliografía

Abreu, José Vicente: Prólogo. En: *La Alborada*. Edición facsimilar. Caracas. Fundarte, 1983.

La Alborada. Año I. Números y, II, III, IV, V, VI, VII y VII. Caracas, 31 de enero al 28 de mayo de 1909.

La Religión. Diario Católico, Año XIX, Mes IX, Número 5.126, Caracas, 23 de marzo de 1909, p. 2.

_____, Año XIX, Mes IX, Número 5.133, Caracas, 1º de abril de 1909, p. 3.

JULIO PLANCHART: APROXIMACIÓN DIACRÓNICA AL CONJUNTO DE SU OBRA CRÍTICA

María Narea

Si emprendemos una revisión de conjunto de la obra crítica de Julio Planchart (1885-1948), desde su artículo. *Las letras patrias* (1909)[21] hasta el volumen *Temas críticos* (1948)[22], podremos apreciar la evolución de este autor en cuanto a su manera de abordar el análisis de textos literarios y críticos.

La Alborada fue una revista que surgió en enero de 1909 y sólo alcanzó los 8 números; no obstante su brevedad, *La Alborada* cumplió un proceso muy importante desde el punto de vista

21 Planchart, Julio. *Las letras patrias. La Alborada*. Año I, Mes II, Número II, 14-02-1909. pp. XXIV.

22 Planchart, Julio (1948). *Temas críticos.* Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.

histórico, pues más que una publicación literaria fue una tribuna política y aunque sus redactores[23] pecaron de ingenuos —en un principio— al creer que con el gobierno de Gómez se iba a producir un cambio, posteriormente se vieron forzados a cerrar su publicación por pretender "sustituir la noche por la aurora". Prueba de ello la tenemos en los editoriales "Nuestra intención" (en el Número I) y "Evolucionemos" (en el Número VIII).

Es en el Número II de dicha publicación donde aparece "Las letras patrias". Se podría decir que este artículo es una especie de "declaración de principios" de lo que sería después el trabajo crítico de Planchart, ya que en él asume el autor una postura ética ante este oficio. Finaliza el primer párrafo de su escrito con la siguiente afirmación: "bien podemos tachar la literatura venezolana, de unos años acá, de mezquina y sin robustez". Más adelante enjuicia los efectos que el movimiento modernista produjo en nuestras letras y critica la imitación a la que son dados nuestros escritores. Posteriormente, al referirse específicamente a la crítica escribe lo siguiente: "…Se han dado a la crítica algunos de nuestros escritores y la tienen a mal traer. Ni el amor a la verdad ni el desinterés es lo que los caracteriza (…) Muestran afán de actitud o pretenden halagar ajenas vanidades o la propia."

Más adelante veremos cómo Planchart trató de mantener una actitud "objetiva" en relación a autores cuyas obras analizaba (excepto en el caso de Fernando Paz Castillo). Esto se aprecia sobre todo en los trabajos "En defensa propia" y "Una defensa más" y "Peonía".

En el mismo artículo afirma Planchart lo siguiente, en relación a la crítica en Venezuela:

> *Alguno ha enseñado a las claras tal incapacidad de cohesionar sus facultades con el método y el estudio para llegar a un análisis*

23 Los redactores de *La Alborada* fueron Enrique Soublette, Julio Planchart, Rómulo Gallegos, Julio Rosales y Salustio González Rincones.

impersonal, que nos hace sospechar una insuficiencia radical. Otros lo han hecho tan modosa, tan llena de tacto y previsión que hacen el efecto del perro que tiene miedo de roer el hueso porque no le peguen. Y aun otros han hecho el recuento de nuestra literatura, sin nervio, sin verdad, sin una idea noble.
Sobre todos flota el fantasma del miedo a la verdad y la falta de fijeza de principios.

Sobre este último juicio encontramos que en el Número VI de *La Alborada*, en la sección "De la prensa" (aun cuando dicha sección aparece sin firma), hay una afirmación muy parecida que nos hace pensar que también ha sido escrita por Planchart. El referido texto alude a *El Cojo Ilustrado* y casi al final del párrafo puede leerse:

...Quizás haya inaugurado en Venezuela una a manera de crítica en las notas bibliográficas que hace en todos sus números. Mas no hemos de tachar en esto a la Revista, sino a los que de críticos han ejercido; medrosos siempre no estampan claridades en el papel, venga luego lo que viniere; encubren siempre con 'amables ironías' el miedo de ser entendidos, y se contentan con hablar para su sayo. Para críticos: valor y sinceridad, si no esconder su pluma o distraerse escribiendo en octosílabos endechas a las flores o a los pájaros.

Esta alusión al miedo de los críticos, salpicada de ironía al final, nos parece muy del estilo de Planchart. Concluye el artículo de la siguiente manera: "Todavía no se ha fijado en letras el corazón de la patria".

El artículo, aunque escrito en un estilo indirecto metafórico, con una total ausencia de sustentación teórica, sin señalar ejemplos concretos, muestra sin embargo una focalización en el texto y en aspectos históricos-literarios. El análisis se desprende del título mismo y puede decirse que el texto se mantiene tematizado

en el tópico principal. Pero lo más importante, a nuestro juicio, es la coherencia que mantiene en relación al trabajo crítico posterior de Planchart.

A propósito de este último aspecto debemos afirmar que aunque este artículo inicial es ensayístico, la obra posterior del autor va evolucionando hacia la crítica, pues se va haciendo cada vez más consciente y rigurosa en sus alcances, como veremos más adelante. En cuanto al estatus o legitimación de Planchart como ensayista o crítico literario, además del que le confieren sus colegas, encontramos que en el *Diccionario General de la Literatura Venezolana*[24] aparece como ensayista y como crítico; en el trabajo de Horacio Jorge Becco titulado *Fuentes para el estudio de la literatura venezolana*[25], se le cataloga como crítico; mientras Cesia Ziona Hirshbein en su *Hemerografía venezolana. 1890-1930*[26], lo incluye en el capítulo de *Ensayo.*

En 1926 Planchart publica un trabajo titulado *Reflexiones sobre novelas venezolanas* con motivo de *La Trepadora*[27], en el cual analiza el desarrollo de la narrativa en nuestro país, desde Oviedo y Baños, pasando por Fermín Toro, Eduardo Blanco, Romero García, Felipe Tejera, Díaz Rodríguez y Pocaterra, para concluir en el Gallegos de *La Trepadora*. Este trabajo contiene

24 *Diccionario General de la Literatura Venezolana*. Tomo II (1987). *Julio Planchart* (Aparece como ensayista y como crítico). Mérida, Venezuela: Editorial Venezolana, C.A. Consejo de Fomento. Consejo de Publicaciones. Universidad de Los Andes. pp. 407-408.

25 Becco, Horacio Jorge (1978). *Fuentes para el estudio de la literatura venezolana*. Vol I. Caracas: Ediciones Centauro. Cap. 3.2. "*Literatura Venezolana*. Crítica General". Nos. 618 y 619 (Incluye *Tendencias de la lírica venezolana a fines del siglo XIX* y Temas Críticos). P. 166.

26 Ziona Hirshbein, Cesia (1978). *Hemerografía venezolana. 1890-1930.*(Incluye a Julio Planchart en el capítulo I: Ensayo). Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Estudios Hispanoamericanos. UCV pp. 150-151.

27 Planchart, Julio (1926). *Reflexiones sobre novelas venezolanas, con motivo de La Trepadora*. Caracas: Cultura Venezolana. XXX.

citas, pero sin las respectivas referencias. En él Planchart emite su juicio acerca de *Peonía*, según el cual en la novela "no hay proporción, ni gusto, ni unidad, ni creación de caracteres, ni intriga, ni cosa alguna que logre interesar al lector"[28]. Sin embargo, más adelante concluye afirmando que: "Con todo, Peonía era la materia informe de una buena novela y el germen de un movimiento literario lanzado a tierra propicia…"[29]

Este artículo fue el inicio de una polémica con Rafael Angarita Arvelo, ya que éste lo enjuicia en su libro *Historia y Crítica de la Novela en Venezuela* (1938). Dos años después, en 1940, escribe Planchart un artículo titulado "Una defensa más" y "Peonía"[30], en el cual el autor, además de responder a los ataques de Angarita Arvelo, define una vez más su posición ante lo que debe ser la crítica literaria.

Para Planchart, la crítica tiene dos manifestaciones clásicas, la *dogmática* y la *histórica*. Enmarca el autor a Angarita dentro de la crítica dogmática y malintencionada, pero además no sólo sostiene sus argumentos con relación a *Peonía*, sino que los afina y agudiza al comparar esta novela con otras del continente: *María* de Jorge Isaacs, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y *La Vorágine,* de Rivera; además de hacerlo con las otras novelas de Gallegos. Concluye su artículo con ironía cuando en el penúltimo párrafo afirma (en relación a *Peonía*), lo siguiente:

> *Algunos buenos lectores que no juzgan por escrito, a quienes he consultado, me acompañan en mi juicio. La cocinera de Moliére también está de acuerdo conmigo; yo he hecho la experiencia con*

28 Planchart, Julio (1972). *Temas críticos.* Caracas: Presidencia de la República. Fuentes para la Historia de la Literatura Venezolana. p. 34. NOTA: En lo sucesivo se utilizará esta edición para las citas respectivas, por cuanto contiene una recopilación de los principales trabajos de Planchart.

29 Idem. p. 35.

30 Publicado en la sección "Temas Polémicos" de su obra *Temas críticos.*

ella, y el público hispano que ha admitido con muy escaso interés la segunda edición del libro hecho por la Editorial 'América'[31]

Otro de sus trabajos, "Las tendencias de la lírica venezolana a fines del siglo XIX", también fue criticado duramente por Santos Erminy Arismendi. Esta vez por lo que escribió Planchart sobre Andrés Mata. Sin embargo, lo que nos interesa destacar de este texto es lo que Planchart escribe sobre Andrés Bello ya que, en relación al primigenio "Las letras patrias", se percibe una variación en el trabajo: el estilo fluctúa entre literal directo e indirecto metafórico. Esta vez los juicios son positivos, y aunque no hay sustentación teórica en sus afirmaciones, sí hay referencias a textos de Bello y Pérez Bonalde. No hay tecnicismos propiamente dichos, pero sí maneja el autor un lenguaje propio de la versificación, la retórica y la métrica. Los juicios esta vez son concretos y predomina la glosa del texto comentado. No obstante, en su artículo "En defensa propia", Planchart se "defiende" (valga la redundancia), en los siguientes términos:

Mi estudio 'Las tendencias de la lírica venezolana' se refiere especialmente a los últimos 40 años. Si hablé de Andrés Bello y Pérez Bonalde fue a modo de introducción y sólo para determinarlos como representativos de las tendencias clásicas y romántica. No pretendí estudiarlos propiamente, ni penetrar en las influencias que formaron su poesía. De allí el tono empleado con ellos.[32]

Nos interesa ese primer texto sobre Bello porque después publicará otro Planchart, en 1936, en una "separata" titulada *Los comienzos de la crítica en Venezuela* y que será recogida luego como parte de los *Temas críticos* en 1948. En este segundo trabajo titulado "Andrés Bello", si lo comparamos con el anterior,

31 Ídem. p. 212.
32 Ídem. p. 186.

encontraremos un tipo de crítica más cercana a la académico-semiótica. Sostenemos nuestro análisis en los siguientes datos: se detecta la presencia de sustentación teórica, aunque no documentada. Hay utilización de tecnicismos, por ejemplo la definición de la palabra "romántico". Existe alusión directa a textos y abundantes citas, aunque sin precisar datos editoriales, año de publicación o números de páginas. La superestructura del texto es más completa que en los anteriores, encontramos introducción, desarrollo, ejemplos y conclusiones. Existe un equilibrio en la base analítica, es decir, hay glosa de los textos comentados, citas de éstos e inferencias hechas a partir de los mismos, en proporciones más o menos equitativas. Todo lo cual nos permite afirmar que en esta etapa puede apreciarse a un Julio Planchart que ha madurado no sólo como crítico literario, sino como crítico de los críticos[33] que es un nivel de análisis mucho más complejo.

En el texto "Sobre poesía pura", fechado en 1939, Planchart sienta definitivamente su posición en relación al ensayo "sin plan definido ni construcción ni orientación rigurosa". Y afirma que "Ni el esbozo ni lo sintético caben en el estudio de una literatura. Emplearlos ocasiona a clasificaciones imperfectas, a omisiones, a juicios comprimidos que llevan al lector a mal entender"[34]. Por lo tanto, ni panoramas, ni manuales, ni resúmenes, se infiere que es la crítica la única "capaz de remontarse a las más elevadas teorías generales sobre la producción literaria y especialmente a las de la poesía"[35].

Sin embargo, es precisamente en este último trabajo donde encontramos una crítica de alguna manera condicionada al amiguismo, cuando cierra su trabajo refiriéndose a Fernando Paz Castillo. Nos parecen un tanto exagerados sus juicios, sobre todo

33 Son en total ocho trabajos sobre: Bolívar, Andrés Bello, José Luis Ramos, Juan Vicente González, Amenodoro Urdaneta, Felipe Tejera, Luis López Méndez y Jesús Semprún, bajo el título de *Estudios sobre críticos venezolanos*.

34 Ídem. p. 159.

35 Ídem. p. 160.

porque también existe un trabajo de este poeta sobre Planchart, además de testimonios públicos y escritos de su entrañable amistad. Léase por ejemplo esta afirmación que va más allá de lo estimable objetivamente:

> *Alimenta su fe en las letras por una copiosa lectura inteligente, que lo ha inducido a veces a ejercer la crítica y por una curiosidad extrema por todo lo que sea poesía o sea refiera a ella. Da verdadera importancia al ejercicio de las letras, a la dignidad de ser letrado.* [36]

No obstante esta debilidad señalada anteriormente, creemos que Julio Planchart fue un crítico literario cabal, con un trabajo serio y sostenido y nos gustaría cerrar esta breve reseña con una frase suya que dice mucho de su pasión por el oficio: "El crítico es generalmente un hedonista superior a quien seduce el placer estético más que otra cosa en la vida y procura razonar sobre ese placer y aun revivirlo razonándolo".[37]

36 Ídem. p. 174.

37 Ídem. *Sobre novelística venezolana*. "El libro del Profesor Ratcliff, de Cincinnati". Caracas, 1935. p.127.

ENRIQUE BERNARDO NÚÑEZ: UNA "SAUDADE" POR LA HISTORIA

José Carlos De Nóbrega

Un individuo no puede ayudar ni salvar una época:
sólo puede decir que está perdida.

Kierkegaard

Ednodio Quintero, considerando nuestro accidentado devenir histórico —del rango marginal de Venezuela como Capitanía General a su protagonismo en la gesta independentista sudamericana, de las vicisitudes y contingencias de su vida republicana a la Guerra Federal, del caudillismo a la democracia puntofijista—, planteó que la narrativa venezolana pudiera asimilarse a la noción de isla flotante o aldea lacustre, que parte de la metáfora de su misma denominación: la pequeña Venecia de Alonso

de Ojeda. La categoría "isla" nos provee varias y contradictorias lecturas, tomemos dos de ellas: como paraíso perdido o como entidad aislada del exterior. Respecto a la primera, deriva su carácter ilusorio: "Cierto que las perlas de Cubagua, siete mil kilos por año en la mejor época, representaron un espejismo de riqueza súbita, pero aquel tesoro submarino se agotó en menos de dos décadas"(1). La segunda consiste en la poca trascendencia continental de nuestra narrativa, la cual no puede explicarse tan sólo por el hecho de no haber sido Venezuela un virreinato como México o Nueva Granada. De lo que se desprende una mejor apreciación tendiente a la falta de comprensión del fenómeno narrativo en el país. Para muestra basta un botón, "*Cubagua,* es una de las novelas más extrañas y menos comprendidas de la narrativa venezolana"(2), como bien lo vindica Quintero, zanjando equívocos tales como la parusía de la gran novela que nos explique y miente como universo.

Coincidimos con Gustavo Luis Carrera al catalogar a *Cubagua,* de Enrique Bernardo Núñez en tanto fundadora de "la novela venezolana estéticamente contemporánea". Pues "se inscribe en el gusto estético y en la expectativa ideológica que viven, como cosa propia, en los creadores y los consumidores de un período"(3). Más allá del criterio de periodificación histórica, coincide con el cierre del paradigma regional reformista que es *Doña Bárbara,* de Rómulo Gallegos, y *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri, ambas publicadas entre 1929 y 1931.

Siguiendo el extraordinario inicio de *La invención de Morel,* de Bioy Casares, publicada nueve años después, constatamos aún que "Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro". La novela sigue siendo susceptible a la relectura, a la revisita que trae consigo el goce estético patente en su indubitable aliento poético, amén de la ruptura mítica del presente novelado y la yuxtaposición espacio-temporal que prefigura con notable antelación ejercicios narrativos tan de gusto del realismo mágico. Respecto al problema temporal, nos dice Quintero "no se trata del tiempo

atomizado de Joyce o de la nostalgia memoriosa de Proust, sino del tiempo circular, aquel donde coinciden el mito, la leyenda y la historia como explicación de un presente desesperanzador"[4].

Enrique Bernardo Núñez se vale del recurso de la transfiguración ficcional del tiempo histórico pretérito y presente, a los fines de estructurar un discurso híbrido y contingente que arroja más luces en torno a la relación del hombre y su historia que la unidimensional concepción positivista y cartesiana de la historiografía, la cual blande un instrumental esterilizante que nos impide sumergirnos bajo las olas y así vislumbrar sus flujos y reflujos internos. Bien finaliza la novela a la manera de la serpiente que se muerde la cola: "Ya no son voces que se alzan del mar: murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos. Todo estaba como hace cuatrocientos años"[5].

Es así que no importa tanto el porqué es encarcelado el ingeniero Ramón Leiziaga al final de la novela —acusado del robo de unas magníficas perlas en una inspección de rutina en Cubagua para indagar posibles yacimientos de petróleo—. Nos inquieta más bien lo que vio y experimentó en la isla, al punto de trastocar la realidad sensible: ¿acaso estado cataléptico o en trance espiritual?, ¿visión fantasmal en la vigilia o ensoñación?, ¿se pudiera inferir la percepción extrasensorial que abarca nítidamente los registros akásicos, esto es lo sucedido más de cuatro siglos atrás? El recorrido de las ruinas de la isla, atravesando oscuros pasadizos y galerías, pareciera ser parte del ascenso de la conciencia en escalas —embargada por el misticismo y la seducción del mito— hacia insospechadas aristas de esa masa elástica y escurridiza que es la realidad. Leiziaga es llamado a participar en un ágape de corte indígena, el *areyto*, muy a pesar de ser descendiente de los conquistadores que convirtieron a Cubagua en un burdel y un garito del Caribe, luego en una isla desierta. Su voluntad le abandona ante la presencia de Vocchi, deidad legendaria cuya noticia reposaba en un antiguo manuscrito que halló en la Asunción —he aquí un ejemplo contundente de intertextualidad que de nuevo

hace que la novela se anticipe muchos años a la novelística hispanoamericana de los cincuenta y sesenta—. La danza multicolor protagonizada por Nila, la mujer amada descendiente de la tribu Tamanaco, le revela la "Nostalgia de la propia alma perdida. ¿No tiene también la Historia ese mismo carácter?"(6). Curiosamente, *La invención de Morel*, de Bioy Casares, nos habla de una extraña isla, de construcciones laberínticas desiertas, espacio propicio en el que los enamorados "viven vidas incompatibles, transcurren en ámbitos y tiempos rivales". Él, un fugitivo; ella, una aparición fantasmal de múltiples formas asidas por la máquina de Morel. Cuando él repara en el hecho de estar enamorado de un fantasma, se somete a sí mismo al invento, asegurando para siempre su vecindad con la amada, de manera que "Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro"(7). Por su parte, Enrique Bernardo Núñez nos dice: "Cubagua fue un intento de liberación. Hacía tiempo deseaba escribir un libro sin pretensiones, donde los reformistas no tuviesen puesto señalado, como lo tenían en la mayor parte de las novelas venezolanas escritas hasta entonces".

Se trata pues de expresar (a fuer de la corriente sanguínea) una saudade de nuestra historia, pues "El ayer histórico pesa con fuerza sobre el devenir de hoy, un hoy preñado del mañana inseguro"(8). No estriba en una artificiosa regresión efectista que denote más bien nuestra histeria histórica patente en el chauvinismo. Mucho menos debe interpretarse el aparente don de la ubicuidad intrahistórica de personajes como Leiziaga, Nila y Fray Dionisio como mera manifestación de la reencarnación. Encuadra más bien con lo que al respecto alegan los ingenieros genéticos: que el ADN es más que un código de barras, pues resume la experiencia de nuestros antepasados hasta el tuétano, de guisa sensual e inmediata, que sólo emerge astillada en los pasadizos del inconsciente. Ya lo había advertido Pedro Cálice a Leiziaga:

"En Cubagua el sereno produce malos sueños".

NOTAS

(1) Ednodio Quintero: *Visiones de un narrador*. Universidad del Zulia, Maracaibo, 1997, página 86.

(2) Ednodio Quintero: op. cit., página 95.

(3) Gustavo Luis Carrera: *"Cubagua" y la fundación de la novela venezolana estéticamente contemporánea*, en I Coloquio de la Literatura Carabobeña. Universidad de Carabobo, Valencia, 1988, página 47.

(4) Ednodio Quintero: op. cit. página 96.

(5) Enrique Bernardo Núñez: *Cubagua*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1996, página 103.

(6) Enrique Bernardo Núñez: op. cit., página 75.

(7) Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*. Alianza Editorial-Emecé, Madrid, 1984, página 14.

(8) Jacques Lafaye: *Mesías, cruzadas, utopías. El judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, página 12.

JULIO GARMENDIA: LA MUERTE COMO PRETEXTO

Jesús Puerta

1. La muerte como pasaje: el cielo y el infierno

Mucha es la tentación de ensayar un acercamiento a la idea de la muerte como negación absoluta de la vida, vacío sin final, hundimiento definitivo, con el tono especulativo propio de toda *epojé.* De inmediato advertimos que en estas alusiones resuena una tradición cultural enfrentada a otra, no interesa aquí si más arcaica, donde la muerte es más bien un pasaje, y no una interrupción o desaparición.

En todo caso, instalémonos en un terreno cultural donde la muerte es eso, un pasaje, un umbral que se atraviesa, una frontera que tiene dos lados. Por supuesto, esta representación de la muerte se puede encontrar en una gran diversidad de tradiciones,

y es retomada, por ejemplo, en *La divina comedia,* uno de los textos inevitables de cualquier canon de literatura occidental.

En el *Libro del cielo y del infierno* (1996), Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares reúnen una abundante serie de textos que recogen descripciones y narraciones de los mundos tras la línea de la muerte, procedentes del islamismo, el budismo, el cristianismo, el brahmanismo, el confucianismo, así como fantasías literarias de diversas épocas y lugares. Justifican en el prólogo los compiladores, que en su libro

> *Hemos buscado lo esencial, sin descuidar lo vívido, lo onírico y lo paradójico. Tal vez nuestro volumen deje entrever la milenaria evolución de los conceptos de cielo y de infierno; a partir de Swedenborg se piensa en estados de alma y no en un establecimiento de premios y otro de penas. Una antología como ésta es, necesariamente, inconclusa; el azar de las lecturas, el tiempo y tu notoria erudición, oh lector, nos revelarán, lo sabemos, cielos aún más generosos e infiernos aún más justos y crueles (Borges y Bioy Casares, 1996: 7).*

Efectivamente, las tres constantes semánticas en esas narraciones y descripciones son el premio, el castigo y los estados de alma. A partir de esas definiciones, las cualidades de justicia, crueldad o generosidad se alimentan de unos ricos imaginarios en los que proliferan figuras, personajes, lugares y espacios.

La evolución, mencionada por Borges y Bioy Casares, aparece en *El Anticristo,* de Nietzsche, aunque en un orden inverso: originalmente, para Cristo, el Paraíso era un estado mental de bienaventuranza, correspondiente a cierto carácter pasivo, una suerte de dulce fatalismo, de entrega sin lucha al sufrimiento y a los adversarios, propio de un cansancio decadente y un instinto de muerte triunfante y ciertamente nocivo que, para Nietzsche, se asocia al budismo que procura la "extinción" del deseo de vivir. Cristo, "el último cristiano, el que murió en la cruz", dice

Nietzsche, tiene la psicología lamentable del que ya no quiere vivir, del que rechaza la vida en sí misma y se entrega a la muerte por no resistir y luchar. Se trata de un enfermo de la Voluntad, un abúlico existencial, un Buda.

Para Nietzsche serían los seguidores de Cristo quienes convirtieron la metáfora de un estado mental en el de un establecimiento para el premio de los Justos, un lugar cercano a la Divinidad, contrario al sitio de los Condenados, del Castigo y el Demonio. Esa nueva imagen o metáfora expresa otra configuración de la Voluntad de Poder, propia de los sacerdotes, en la cual la Vida, ya amargada y condenada, no es más que una paradójica crueldad de la Voluntad de Poder consigo misma, dominándose.

En otra parte de la obra nietzscheana, en *El crepúsculo de los dioses,* se reencuentra esta noción y se la desarrolla en clave filosófica. En la segunda "escena" de la parte titulada "De cómo el Verdadero Mundo terminó por convertirse en fábula. Historia de un error", aparece el cristianismo. Pero ya sabemos por *El Anticristo* que no es Cristo, sea cual sea su realidad histórica, el verdadero oponente; no es digno siquiera de serlo. Es Saulo de Tarso, el paradigma del sacerdote, del enemigo feroz y oscuro de la vida, de la sensualidad, de la alegría de vivir. Pablo es el cruel torturador que impone atroces penitencias a cambio de una descolorida promesa. Por eso, Nietzsche escribe en la segunda escena: "El mundo verdadero no es accesible hoy; pero es prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso ("al pecador que hace penitencia") (Progreso de la idea: se hace más sutil, más insidiosa, más inaprehensible, se hace femenina, se hace cristianismo)".

La ironía matiza cada palabra. La evolución de las metáforas del "mundo verdadero" es un desarrollo de la insidia, de una sutilidad venenosa, femenina en un sentido: al no hacer uso de la fuerza bruta, franca, abierta, tiene que echar mano de la manipulación mentirosa para manchar, envenenar, lo que es sano y fuerte en el animal franco y veraz que fue el hombre. Para Nietzsche el cristianismo es una especie de platonismo

de mala calidad, vulgar, decadente. Una degeneración, porque el "mundo verdadero" deja de existir en el sabio, el piadoso o el virtuoso (que en Platón y Sócrates es el mismo), para ofrecerse como una promesa para después de la muerte del pecador; para manipular, en fin, con el único y despreciable objetivo de reprimir o, peor aún, hacer culpable, las ganas de vivir, de gozar, de *dominar.* Y es más insidiosa todavía esta idea, puesto que es la manipulación de una casta dominante: los sacerdotes, los cuales tienen una encarnación moderna: los sabios, los científicos. Es decir, los sacerdotes pretenden *dominar,* lo cual pudiera ser sano pues es expresión de las ganas de vivir; pero para ello mienten (y se mienten), envenenan, acosan moralmente con la culpa y el arrepentimiento; imponen la penitencia, el dolor, la vergüenza, y así atentan contra la vida, la sensualidad, el sexo, la alegría. En fin: la salud.

Que el "mundo verdadero" haya tenido que degenerar en cristianismo, es una evolución del poder mismo: la Voluntad de Poder intenta dominarse a sí misma. He aquí su dolorosa paradoja: porque su objeto de dominación sólo puede ser logrado mediante un estímulo a su poderío, que es, al mismo tiempo, lo que quiere *extinguir.* Desenmascara así Nietzsche al sacerdote y sus mentiras de mansedumbre. Pero también al asceta: su motivo verdadero es la más dura y furiosa Voluntad de Poder. Es ella la que lo lleva a someter en sí mismo sus necesidades fisiológicas, sus fantasías compensatorias, su propia vida. Pero esa misma complexión moral se advierte en el científico: hay una pulsión fundamental, imperiosa, brutal, a dominar, a controlar, a someter la naturaleza (la exterior y la interior) a sus conceptos. Es más, el científico, en cierto sentido simbólico, descuartiza, descompone, tortura (como bien lo observó Bacon) al analizar la naturaleza. Lo que reclama Nietzsche no es la acción de esa Voluntad de Poder; al contrario. Lo que le parece despreciable es ocultarla, envenenarla con la culpa, intentar extinguirla hipócrita e insidiosamente con

la promesa de un falso "mundo verdadero", el Paraíso después de la Muerte.

De la interpretación nietzscheana de las metáforas del Cielo y el Infierno, los sitios adonde pasamos con la muerte, podría inferirse que ellas son otras tantas *alegorías* del Mundo Verdadero, del "Transmundo" como lo llama Nietzsche en el *Zaratustra.* Si nos quedáramos en esto estaríamos reduciendo la potencialidad de la metáfora misma, a las necesidades conceptuales de la filosofía. Dicho de otra manera, asumiríamos que lo que quiere decir Nietzsche puede decirse en otros términos, tal vez en un estilo más "teórico" o conceptual; por lo que la expresión nietzscheana es sólo un "adorno" retórico, en el sentido más insustancial y despectivo de la palabra. Pero asumir la reducción alegórica de las metáforas del Cielo y el Infierno al "Mundo Verdadero" de la filosofía nietzscheana, tiene otras consecuencias: es incorporar a nuestra reescritura su tensión semántica y referencial. Nos envía a una lectura más atenta de las *descripciones mismas* de esos lugares transmundanos, tras la pista de nuevas metáforas, constitutivas de otros significados y referentes del Mundo de Vida que contribuyen estas narraciones a tejer.

Pero antes de dedicarnos a esa lectura atenta, usando los cuentos de Julio Garmendia, permítasenos llevar a sus últimas consecuencias la alegoría Mundo Verdadero. Lugares después de la muerte (Cielo e Infierno). Efectivamente, lo que narra Nietzsche en su "Historia de un error" y desarrolla en otros lugares de su obra, es la disipación de ese Mundo Verdadero, la consumación del nihilismo en la cultura occidental platónico-cristiana. Si continuamos la lectura de la "Historia de un error", nos conseguiremos con las etapas "koenigsberguiana" (kantismo), schopenhauriana, positivista y finalmente, la de la disolución total:

> *Nosotros hemos sorprendido al verdadero mundo; ¿qué mundo ha quedado? ¿Acaso el aparente?... Pero no ¡con el verdadero mundo*

hemos suprimido también el mundo aparente! (Mediodía; instante de la sombra más corta; fin del larguísimo error; punto culminante de la humanidad; Incipit Zaratustra).

Si el Cielo y el Infierno son alegorías del Mundo Verdadero, al disiparse éste, también aquéllas lo harán, perderán su "aura" terrible y definitiva, se rebajarán sus poderes intimidatorios y sugestivos. Y con ello, también la muerte como pasaje a otros espacios será objeto de la misma disipación. Esto nos sugiere la clave interpretativa a la hora de abordar ciertos textos de Julio Garmendia acerca del "Transmundo": se trata de visiones desencantadas, "des-auretizadas". Ya veremos cómo se expresa esto.

2. El Otro Mundo como parodia de Este Mundo

Lo que sigue pretende ser una reescritura interpretativa de varios cuentos de Julio Garmendia. Los hemos seleccionado por pertenecer a uno de los paradigmas de la institución literaria en Venezuela; pero también porque en ellos aparece una versión desencantada y paródica de la muerte propia de una nihilización, de una pérdida de sentido de los valores fundamentales. Especial interés reviste para nuestro trabajo algunos de los primeros cuentos de Garmendia: "Opiniones para después de la muerte" (1922), "El camino de la gloria" (1917), "La guerra y la paz" (1922), "Una visita al infierno" (1917) y la "Historia de mi conversión" (1918).

2.1. La imagen de este mundo invertida en su espejo literario

"Opiniones para después de la muerte", "El camino de la gloria" y "La guerra y la paz" pueden considerarse como otras tantas versiones corregidas de un mismo texto en progresión. La última es "Opiniones para después de la muerte" de 1922. La tomaremos como foco, desde el cual referirnos a las otras. La anécdota de las tres es una visita del narrador al Otro Mundo. En dos de los

textos, los espíritus le exigirán que les explique la Vida en Este Mundo. En "La guerra y la paz" se describe la "vida" en el Otro Mundo.

Una alusión a la Beatriz de Dante, quien llevará al narrador a "los reinos desconocidos, cuyo nombre ignoro", sustituye en "Opiniones..." al terror que experimenta el mismo protagonista en "El camino de la gloria". El pasaje de uno a otro mundo varía: en un texto es una extrapolación del narrador; en el otro, es un sueño.

Una vez en el Otro Mundo, el narrador elabora un discurso acerca de su vida en Este Mundo:

> *La tierra... viví allí hasta mi muerte. Alcancé el ápice de la felicidad mundana porque no tuve a mi cuidado propiedades numerosas que me robaran la despreocupación. Nunca, sin embargo, logré comprender el objeto que se propuso Dios al enviarme a la tierra, y es muy probable que no se haya propuesto ninguno (38).*

Las cursivas son mías, e indican el sentido nihilizador de todo el texto. Las perogrulladas al pasar establecen el tono humorístico: se vive... hasta la muerte. La agregación de un complemento a la oración sugiere varios sentidos, también en clave humorística: no tuvo propiedades que le robaran.... la despreocupación. Las oraciones se neutralizan en su sentido mismo. El propio lenguaje pasa a ser objeto de atención:

> *El traje de los seres terrestres es en extremo incómodo; aunque el vulgo le da el nombre de "cuerpo", los místicos jamás dejan de llamarlo despectivamente la "carnal envoltura". Se fabrica esta envoltura con un material llamado "carne" que, según refiere la tradición, proviene del barro, de donde fue extraído por las propias manos del Creador. Pronto los hombres aprendieron también su industria, y ésta vino a ser una de las más florecientes de la tierra (38).*

El narrador habla del lenguaje del vulgo y de los místicos ("cuerpo", "carnal envoltura"), estableciendo cierta distancia, puesto que ya ha usado "traje" para referirse a lo mismo. Es decir, habla desde un metalenguaje que tiene como lenguaje objeto el de la religión y la tradición cristiana. Inmediatamente el narrador asume el uso del lenguaje místico (la "envoltura") y la vincula a la tradición de la Creación de la "carne" (que, de paso, queda reducida a cierto "material"; de nuevo el metalenguaje) con el barro, a partir de cuya mención inicia una breve digresión acerca de la industria de la alfarería. Este permanente pasaje de un metalenguaje que menciona (habla de otro lenguaje) a un lenguaje que usa (las metáforas del lenguaje de la tradición, etc.), crea una tensión interpretativa de tono humorístico, cuyo sentido es claramente nihilizador. De paso, se produce un doble efecto de distanciamiento del narrador y extrañamiento del discurso. El Narrador postula una perspectiva y una situación de enunciación ficticia que, en correspondencia, coloca al lector en una posición igualmente ficticia, en tensión con su sentido común constituido por las tradiciones religiosa y filosófica de su Mundo de Vida. El efecto provocado es el de la distancia crítica del lector respecto del texto: se le toma "en juego", sin la asertividad de un discurso de saber.

Más adelante, el narrador pasa a confrontar Este Mundo con el Otro. Habla con los espíritus acerca del trabajo: "como vosotros no sabéis qué es el trabajo, os diré que es un monstruo abominable". Refiere la creencia de que el hombre está predestinado al trabajo, pero, aunque por conveniencias participó un tiempo de ella, considera que en realidad la cosa es "justamente lo contrario de lo que allá se cree"(39). Resulta que no es la muerte, sino la vida, el "eterno reposo". Se trata del recurso al "mundo al revés", desarrollo literario característico de muchos textos satíricos de la Edad de Oro español.

> *...se nos envía allí a descansar y, por consiguiente, es después de la muerte cuando empieza vuestra verdadera obligación de trabajar (...) y acepto que se nos obligue a laborar activamente después de muertos. Entonces comenzaremos el trabajo con tareas tan repugnantes como la descomposición física (39)*

Seguidamente, el narrador justifica las guerras como "supercherías establecidas por lo Alto para enganchar violentamente gran número de obreros"(39), Esta "verdadera razón" de las guerras, la disimula y enmascara Dios detrás de pretextos, "expedientes portentosos", "invenciones". Tales son, entre otras admirables creaciones, la razón de estado, las aspiraciones imperialistas, la necesidad de procurarse un puesto bajo el sol, *La Marsellesa* y el *Deutshland uber alles*, la Alsacia y la Lorena, Tacna y Arica, etc., etc. (39)

Es evidente el sentido crítico de este texto. Pareciera que hablar del Otro Mundo sirvió de pretexto para criticar las guerras y las mentiras que sus dirigentes inventan para motivarlas. En términos muy parecidos, una versión anterior del cuento, titulado "La guerra y la paz" habla del trabajo a la que nos somete Dios después de la muerte y las "supercherías" que se inventan para justificar las confrontaciones bélicas.

> *Después de emplear nuestros servicios en la tierra, el patrón nos envía a otro sitio donde laboraremos igualmente en su provecho, como sucede siempre que se está bajo las órdenes de un patrón (...) Una inventiva divina, que quisieran para sí muchos autores de novelas fantásticas, concibe expedientes portentosos para atribuirle a causas humanas, capaces de enardecer a los mortales y excitar su entusiasmo (...) Los maravillosos expedientes del Eterno tienen la virtud de inducirlos a matarse a su entera satisfacción (44)*

La igualación de ambos mundos implica una degradación de la trascendencia de los lugares posteriores a la muerte, tanto del Cielo como del Infierno. Esa igualación-degradación se vehiculiza a través de dos elementos: el trabajo (y la relación de explotación y subordinación que connota) y la guerra, con su componente de absurdo justificado con mentiras. Esa igualación y degradación de lo trascendente connota también una crítica a *este* mundo, el de antes de la muerte. Así, describir este mundo en el otro, o describir el otro en este, al final significa señalar los aspectos absurdos del Mundo de la Vida. Esta hipótesis de lectura se refuerza cuando constatamos la fecha de la escritura de estos textos de Garmendia, contemporáneos de la Primera Guerra Mundial, referida también, por ejemplo, al mencionarse elementos tales como los himnos alemán y francés, como ya hemos visto.

El Otro Mundo no es siquiera un mundo al revés: es el espejo del Mundo de la Vida mismo. Veremos a continuación cómo esto se muestra en sendos textos donde se describe tanto el Cielo como el Infierno.

2.2. "Una visita al infierno" e "Historia de mi conversión"

Una condición para asumir la alegoría del "Mundo Verdadero" disuelto por la nihilización, a través de los mundos después de la muerte, el Cielo y el Infierno, es desarrollar las consecuencias de la tensión semántica y referencial que la metáfora pone en escena. Esto obliga a lo que hemos llamado una lectura atenta de las descripciones y sugestiones de los textos. En los cuentos ya leídos, hemos mostrado cómo se produce un efecto distanciador y extrañador, a la vez que se equiparan, con sentido crítico, los dos mundos para, al final, cuestionar ciertos aspectos del Mundo de la Vida: el trabajo subordinado y la guerra. En los cuentos que interpretaremos a continuación ("Una visita al infierno" e "Historia de mi conversión") el espejo vuelve a plantearse entre ambos

mundos, pero enfocándose en ciertos aspectos de la modernización.

Desde su inicio, "Una visita al infierno" choca con las expectativas del Mundo de Vida religioso y, con él, las creencias del "vulgo" y de la "gente docta y discreta". Lejos de lo que ellos piensan "grandes cosas hay que obrar para merecerse el infierno, cuánto mayores habrán de ser las que puedan ganarnos el cielo"(23). El narrador piensa que los diablos de la puerta del Infierno lo tomarán por "un semidios", pero enseguida se desengaña; hace un "elocuente discurso" para lograr entrar, pero de inmediato advierte que no fue "lo bien sino lo mal" que habló la razón del permiso que obtiene. Se trata de una secuencia de sutiles y rápidos desengaños, de falsos suspensos por lo pronto con que se resuelven, que prepara lo que viene.

Al encontrarse con "un sillón grande y negro" a la entrada del infierno, el narrador desea echarse en él; pero duda al pensar si aquello es en realidad "un demonio con apariencia de silla". Razona por una parte que

> *... aun siendo demonio, era sumamente difícil, si no imposible, volverse silla con tanta naturalidad y circunspección. Pero, aun siendo efectivamente un diablo aquella silla, mi error, lejos de enojarle, seguramente le halagaría, y se pondría muy orgulloso pensando en hacer muy bien su papel de silla. Con este razonamiento volvió la calma a mi espíritu (24-25).*

De nuevo el suspenso, esta vez respecto a la incógnita a un sillón. El descarte de las posibilidades lógicas pretende resolver la tensión creada. Cuando en el párrafo siguiente, la silla se mueve y el narrador se lamenta, se retoma implícitamente la alternativa recién desechada: el enojo del demonio - sillón. El narrador resuelve dirigirle la palabra y le pregunta "Señor, ¿por qué se da usted tanta prisa?". Aquí se produce una sorpresa:

Mas entonces —¡oh, infinita misericordia de Dios!— oí totalmente embargado por la emoción, la salutífera voz de un demonio que también venía sentado en la silla y en quien no reparé yo hasta aquel momento (25)

En lo que sigue se describe al Infierno como un lugar "moderno y cosmopolita". La "antiquísima y célebre luz de los Infiernos" pasa a ser la luz eléctrica. El movimiento "vertiginoso" que asusta al narrador, resulta ser un ascensor, noticia que le da el demonio en tono burlón. Cuando el narrador le refiere al demonio sus dificultades para entrar al Infierno, éste también se burla de que no se le haya ocurrido tocar el timbre. Finalmente, se invierten todas las expectativas de la tradición religiosa: "El infierno no es esa horrible comarca fantástica, de cromo, que llevamos en nuestra imaginación desde niños. Es, por el contrario, uno de los puntos más avanzados del universo entero"(27). Así como el Gulliver de Swift, al regresar de la Patria de los Houymnnmms, aquellos maravillosos caballos, rechaza a los humanos y gusta del olor y la compañía de los equinos, el protagonista de "Una visita al Infierno" siente gratitud hacia quienes le llaman "pobre diablo" y escucha con felicidad el pronóstico de su confesor acerca de su destino en el infierno. Concluye con que la mala fama del infierno se debe a "la ojeriza y mala voluntad de algún mortal que no pudo reunir méritos suficientes como para llegar allá" (28). Todo se invierte: el insulto, la mala fama del infierno y los demonios, el pronóstico del confesor.

El valor positivo que se atribuye al infierno es el de la modernización: el progreso, el avance, el cosmopolitismo. En la ambigua contradicción de los valores atribuidos reside la ironía: se dice que el infierno es moderno y cosmopolita, y a la vez que lo moderno y cosmopolita es el infierno.

Esa misma ambigüedad irónica (que es valorativa) aparece en "Historia de mi conversión". Esta vez el narrador-protagonista

declara su "santa aspiración de una visita al Paraíso". El lenguaje usa frases estereotipadas propias de la tradición religiosa:

> *(...) debía purificar mi fe, librarme de nuevas sugestiones del Demonio y darme fuerzas y valor para volver a la tierra enmendado y en ella darme a obras de misericordia, en espera de la muerte y la buenaventuranza eterna (29).*

El tono retórico "elevado" se quebranta cuando "la voz de la conciencia" se ve resistida por una voz del "exterior" que resulta ser "la voz de mi mujer". Lo trivial rebaja el estilo trascendental produciendo un efecto humorístico. Decide seguidamente el protagonista deshacerse de "esa voz mundana" mediante "un violento puntapie". Los motivos religiosos o trascendentales se rebajan introduciendo elementos del mundo cotidiano. Así también se hace cuando el narrador considera que mientras más dudas y obstáculos supere en su camino a la santidad, mayor será la "corona de sus merecimientos", lo cual lo lleva a pensar que podría llegar un momento en que esa "corona" no le viniera bien en la cabeza y tuviera que llevarla en las manos "con mucha mengua de mi gloria"(30). La solución es sencilla: los merecimientos no se traducirán en anchura y agrandamiento de la corona, sino en el arte de las incrustaciones en ella. El narrador hace alarde su vanidad al preocuparse tanto por su apariencia ante "los santos, los ángeles y las vírgenes". El humor prosigue con su estrategia rebajadora, trivializadora, de lo religioso.

El punto culminante del relato es el encuentro con san Pedro, también preocupado por su propia gloria, pero con un motivo adicional de desconsuelo. Su labor a las puertas del Cielo ha cambiado:

> *... no consiste ya, como solía, en conceder o negar el acceso al Reino Celestial, sino en impedirles la salida a los hijos ingratos del señor*

que quieren abandonarle en su Reino (...) Las vírgenes, por ejemplo, esgrimen otras razones que los monjes y los guerreros (31).

Pero además, san Pedro informa que la preferencia de Dios es por "las gentes que conocen la vida", y no los inocentes y jóvenes que conservan todavía "el maligno germen de la curiosidad". Los monasterios y conventos son lugares donde pasan su vida "gente experta" y donde "los placeres fueron instituidos para que los hombres ganasen, por medio de sus desastrosas consecuencias, el Reino Celestial". También ha decretado "la Divina Providencia" las penas y los dolores para aquellos que no tienen a su alcance los placeres.

La clave de los dos cuentos comentados es la presentación de ese "Mundo al revés", el inverso de la tradición religiosa, donde el Infierno es reivindicado como lugar moderno y cosmopolita (aunque esto tiene la ambiguedad de caracterizar como infernal a esa misma modernidad), y el Cielo, en cambio, es un sitio del cual desean escapar los bienaventurados quienes, por lo demás, están allí después de haber disfrutado de los placeres de Este Mundo. El Cielo y el Infierno son los pretextos para hablar humorísticamente de Este Mundo, específicamente de la modernidad y de las trivialidades y contradicciones morales de la vida religiosa.

El humor de estas narraciones construyen lo que en otro lugar (Puerta, 1991) hemos denominado registro lúdico. Este tiene dos aspectos: de una parte, incorpora, alude, utiliza, resignifica, aspectos del Mundo de Vida que le ha servido de ambiente original; por el otro, incita en el lector una cooperación por la cual se crea cierta desconfianza hacia la literalidad del texto y se incita a reinterpretar irónicamente los enunciados. Aunque en la lectura del texto se transmiten saberes del Mundo de Vida, estos se filtran a través de una retórica ambigua e irónica, cuyas formas tienen ya un sentido crítico en sí mismas.

3. La desaurización y la nihilización propias del humor

La descripción del Mundo después de la muerte es, como resulta evidente de la lectura aquí emprendida, un pretexto de Julio Garmendia para referirse al Mundo de Vida de la incipiente modernidad venezolana de las primeras décadas del siglo XX. Así mismo, los motivos religiosos que orbitan en la descripción del Cielo y el Infierno, se convierten en "simple" literatura, en mención y no uso, en alegoría de otra cosa, en "excusa" para hablar de otros asuntos que asisten al texto en calidad de contexto histórico: la guerra mundial, la explotación y subordinación del trabajo, las mentiras de los gobernantes, la modernización de las grandes ciudades. Todos esos pretextos se indican por los procedimientos de trivialización y rebajamiento humorístico a los que son sometidos en la escritura. Pero sobre todo por la equivalencia simbólica que se establece entre Este Mundo y el "Transmundo" de después de la muerte. El Cielo y el Infierno resultan ser reflejos invertidos de Este Mundo, la parodia de un Mundo de Vida que se burla de sí mismo.

Los cuentos cortos de Garmendia, a su vez, nos han servido de pretextos para mostrar una situación del Mundo de Vida: la desaurización y la nihilización, ambos momentos del proceso general de desencantamiento moderno de todos los valores, empezando por los religiosos. Pero esos procesos no son únicamente reductivos o "rebajadores". En todo caso, aluden a un cambio morfológico del Mundo de la Vida, a la revalorización de ciertos motivos, símbolos, frases, al convertirlos en literatura, es decir, en un nuevo registro por el cual se conoce y se interpreta en la existencia cotidiana de otra manera. Indica además un cambio en el sentido común, sustentado en una forma diferente de leer, de hacerse cargo de los textos, de cómo tomarlos.

Es el humor garmendiano una clave hermenéutica fundamental para comprender ese Mundo de Vida, para identificarnos

o proyectarnos en él, y finalmente, crecer con él. Este es el sentido último de toda interpretación. Como se ve, esto no tiene que ver con ningún instrumental "analítico".

Párrafo aparte merece el asunto del juicio que hacemos de estos textos. De alguna manera, ya ha habido un gusto previo que nos hizo seleccionarlos por algo adicional y diferente a la imposición del canon de la institución literaria. Habría que postular una ética del motivo que guía al intérprete basada en el placer y la felicidad peculiares que depara la lectura misma del texto literario. En este caso, el humor y la ironía garmendiana satisface de alguna manera una suerte de instinto iconoclasta, crítico, desenmascarador de ciertas tradiciones; una toma de posición, matizada por las formas del texto, hacia las creencias religiosas. Este gusto, que es previo a la labor interpretadora y crítica (en el sentido de reveladora al público de lo implícito, secreto u oculto), tiene que ver con nuestro propio Mundo de Vida, es el vaso comunicante entre el de Garmendia y el mío (o el suyo). Constituye toda una actitud, o mejor, un *habitus* (término de Bourdieu), con sus dimensiones cognoscitiva, disposicional, valorativa y emocional.

El humorismo de Julio Garmendia aligera el tono apodíctico o deontológico de las tradiciones de las cuales toma motivos y alegorías. Este alivianamiento se logra a través de varios procedimientos textuales: a) la construcción de una enunciación ficticia a través de una narración en primera persona en la cual el protagonista se presenta en una pose ambigua ante la tradición de la cual echa mano, creando una perspectiva extrañada por la cual lo cotidiano se singulariza (en el sentido de los formalistas rusos: la descripción se aleja del lenguaje dado de lo cotidiano), y lo trascendente se trivializa; b) el desarrollo de los extremos de los sentidos figurados del lenguaje, interceptados por referencias a la normalidad banal (p. ej: la voz de la mujer y el puntapié que le da, en medio de un presunto éxtasis místico en "Historia de mi conversión"); c) un cambio en las modalidades del discurso: se usa la imposibilidad referencial de lo abierta y explícitamente ficticio

desde una enunciación "posada", trivializadora; d) la excusa de lo trascendente para referirse a lo actual real; e) el paso rápido, fluido, del uso a la mención y viceversa, lo cual provoca el movimiento interpretativo del lector para abrir el abanico de las connotaciones, las alusiones y las sugerencias.

En el ínterin, la muerte como pasaje, supuesto motivo central, se ha desenfocado. Ya no se habla propiamente de ella. Se ha convertido en otro pretexto para hablar de la vida. ¿Se ha ocultado, birlado, eludido? Más bien la conciencia de la muerte puede que esté actuando en estos textos como un tonificante, un fortalecedor del estado de ánimo y, paradojicamente, un relajante de la angustia que ella siempre acarrea. Usar como pretexto la muerte puede que sea aquí señal de una afirmación jubilosa de la vida, de su aceptación a pesar (o a causa precisamente) de sus rasgos ridículos.

Tal vez en esa afirmación humorística de la vida esté la clave principal de todo este asunto.

Bibliografía

Garmendia, Julio (1984). *Opiniones para después de la muerte*. Monte Ávila Editores. Caracas.

Nietzsche, Friedrich (1988). *El crepúsculo de los dioses*. Editorial Siglo XXI. México.

---------- (1986). *El Anticristo*. Editorial Siglo XXI. México.

Puerta, Jesús (1991). *El humorismo fantástico de Julio Garmendia*. Ediciones de la Gobernación del estado Carabobo. Valencia.

Ricoeur, Paul (2001). *Del texto a la acción*. F.C.E. México.

ANTONIO ARRÁIZ: *ÁSPERO* O LAS ASPAS DE LA PASIÓN

Miguel Ángel Alonso

Rápida crítica de la crítica [los otros, la obra y el hombre]

En 1939 Arturo Uslar Pietri —para entonces ya un escritor hecho, sobre todo si tomamos en cuenta que unos años antes había publicado *Las lanzas coloradas* (1931), con toda probabilidad su mejor novela— escribe un prólogo para la segunda edición de *Áspero*. No era demasiado extenso, pero supuso la puesta en marcha de una interpretación apenas revisada por las siguientes generaciones de exegetas. Digamos que a partir de entonces se fijó la imagen de una obra que, a decir verdad, ni es tan importante ni merece tanta beata devoción aspaventosa.

Curiosamente el texto de Uslar Pietri comienza con lo que podríamos considerar —si lo aislamos del resto— un magnífico aforismo digno de Chamfort:

Hay un rito profundo —evocación, teatro, resurrección— en las conmemoraciones. Se pone la palabra donde estuvo la acción, las fórmulas donde estuvieron las formas, y la liturgia donde estuvieron los gestos.[38]

¿Acaso la crítica de Áspero ha dejado de ser conmemoración y liturgia, comenzando por el propio autor de *Letras y hombres de Venezuela*? Ahora bien, dejando de lado este detalle —a mi modo de ver fundamental—, un repaso por los autores más importantes puede perfectamente situar al estudioso en la órbita más esclarecedora de Antonio Arráiz; muy especialmente el trabajo en conjunto de Orlando Araujo y Óscar Sambrano Urdaneta, además del estupendo prólogo —por lúcido y revisor— que Rafael Arráiz Lucca escribe para la *Obra poética* editada por Monte Ávila.

Pero regresemos a Uslar Pietri. "*Áspero* —nos dice— vino a ser el primer ensayo afortunado de unificación de nuestra poesía y nuestra realidad."[39] He aquí la primera piedra, lo demás ha sido, muchas veces, mecánica reiteración y estiramiento de una verdad consagrada. ¿Unificar la realidad y la poesía? ¿Para qué?[40] Por lo pronto la dictadura de Juan Vicente Gómez ya se había encargado de unificar la realidad, en tanto que el hombre Arráiz —el hombre puro más que el puro hombre— fue uno de los que, por entonces, más empeños pusieron en desbaratar esa unidimensionalidad de lo real. En cuanto a la poesía, dejémoslo. *Áspero* no fue argamasa sino chorro de agua fría en el rostro más acomodaticio y adormilado de la literatura venezolana por aquellos años. Otro tanto hizo Ramos Sucre, pero con mejor literatura.

Por eso no podemos más que sonreír ante las siguientes exageraciones y desmesuras:

38 "Prólogo a la 2ª edición de *Áspero*", en: Antonio Arráiz, *Obra poética*, Caracas, Monte Ávila, (Altazor, Serie Mayor, nº 3), 1987, p.241.

39 Ibídem.

40 Admitamos que esa conjunción nos obliga a postular la existencia de una sola poesía y —lo que es todavía peor— una realidad sola.

> *Sin saberlo, se había hecho vidente a la manera de Rimbaud; revelador de un mundo a la manera de Dante; creador de una conciencia a la manera de Whitman.*[41]

Un poco más de entusiasmo y habría terminado por compararlo con Dios, en la medida que hubiera visto en él al creador absoluto de una obra igualmente completa, tal y como la soñaba Mallarmé.

Será mejor fijar la atención en aquello que verdaderamente lo merece: Uslar Pietri utiliza *Áspero* para dibujar en el cielo de la conciencia una constelación americana; superpone sobre los primerizos poemas de Arráiz sus propias obsesiones y delirios propios: América salvaje, ruda y pletórica. El mito de Arráiz debía correr parejo, para los venezolanos, con el mito de América.

Para el incipiente intelectual de entonces la ecuación era sencilla y saltaba a la vista —o asaltaba la vista—: *Áspero* = América. Por eso le perdona su " desaliño indumentario", para decirlo con la bella fórmula de Antonio Machado; y también por eso "tenía que ser áspero —asegura con entusiasmo—, informe, violento y libre como el mundo del que era imagen, e imagen cabal."[42]

Otro crítico que interesa revisar es Guillermo Sucre[43]: en un principio parece desmarcarse de la visión americanista para rozar muy de cerca lo que tal vez sea la clave del libro, a saber:

> *Arráiz escribe no como un ser primitivo, sino como el ser, como el hombre primitivo. Por ello, su lirismo es de un orden muy distinto al tradicional. Arbitrario y un tanto feroz, pero eficaz. Es el lirismo del despertar de todo una conciencia colectiva y antigua, de la aparición del hombre mítico, dominado por sus solas apetencias, sus instintos, sus hambres materiales.*[44]

41 Ídem, p. 242.

42 Ídem, p. 243.

43 "La poesía de Antonio Arráiz" en: *Antonio Arráiz,* op. cit., pp. 244-246.

44 Ídem., p. 245.

Es verdad, la búsqueda central en *Áspero* sigue un camino próximo a los alumbramientos más cenagosos y vívidos del ser, pero sólo como propósito. Incluso para el lector de hoy sigue siendo difícil separar la obra del hombre[45], las intenciones de los resultados. Pero nos guste o no, la literatura es, primerísimamente, forma; se hace con palabras y con música, y de esa capacidad depende la diferencia entre Shakespeare, pongamos por caso y Echagaray.

Por otro lado Arráiz no era un salvaje, bien es verdad que su aspecto correspondía al de "un mozo atlético, rojo y feo." Y por si fuera poco, "carecía de los hábitos inherentes al poeta."[46] Ello no nos autoriza a canonizarlo o a ofrecerle salvoconductos para las alcabalas del rigor: en definitiva, se trataba de un poeta que asumió la máscara de lo primitivo, y al hacerlo incorporó a su ajuar todos los tópicos que había a su alcance, incluso muchos más de los que aconseja la prudencia y el buen oficio.

Hacia el final de su valoración, el poeta de *mientras suceden los días* no puede evitar caer en la telaraña de Uslar, pegajosa y tentacular en sus embaucadoras tentaciones de identidad mayúscula:

> *Es la fortaleza bárbara y elemental de un mundo lo que le interesa. El desencadenamiento de las pasiones del hombre, su "vida olorosa y cruenta." Porque todo ello sigue siendo el espejo del alma instintiva del venezolano y del americano.*[47]

---

45 Creo que en Antonio Arráiz se cumplió, mejor que en ningún otro, aquel consejo que daba un tempranísimo Nicolás Guillén: "deja que se vea junto al poeta el hombre." Y es, justamente, el hombre quien relumbra con peso adamantino en todas las paredes de nuestro corazón. Admiramos sin reservas su coraje, incluso su candidez de fruta que se reserva para las manos del sol y la verdad.

46 A. Uslar Pietri, op. cit. p.242.

47 Ídem. pp. 245-246.

En 1975 la Universidad Central del Venezuela publica un volumen escrito al alimón por los críticos Orlando Araujo y Óscar Sambrano Urdaneta. Uno de sus aciertos consiste en haber echado por tierra el mito americanista que parecía indisociable de *Áspero* y *Parsimonia.* De este modo leemos con verdadero alivio:

> *Áspero no tiene nada que ver con el "americanismo literario" o con el "nuestramericanismo" del que habla Alfonso Reyes para ridiculizar el asunto. El tema de América —palabra que apenas se vuelve a escribir en los textos que siguen [se refiere al poema-prólogo que abre Áspero] —, el tema de la raza y el del indio, no constituyen de ninguna manera el núcleo temático esencial del libro: están allí, y raza e indio se reiteran como fuente vital y como medio expresivo del tema fundamental, el de la búsqueda telúrica y humana del ser.* [48]

A decir verdad hay un precedente, que yo sepa, en el prólogo que escribe Juan Liscano para la *Suma poética*, libro que publicó la Biblioteca Popular Venezolana en 1966. Ello no tanto porque diera un manotazo al pretendido y tan sobado americanismo como por el hecho —simple y certero a un tiempo— de que desvió la atención, o dicho de otra manera, la fuerza exegética, hacia un terreno que había permanecido prácticamente invisible a fuerza de evidencia, esto es, la antropología.

Leído con detenimiento, una vez espantados los tristes tópicos, vislumbramos en *Áspero* una necesidad a flor de respiración por expresar el ámbito instintivo —cuya realidad, suponemos, estaba cargada de mitos y arduas exigencia físicas— del hombre paleolítico; es decir, el hombre anterior a las ciudades y el alfabeto, nómada y cazador, más primate que primoroso:

---

48 Orlando Araujo y Óscar Sambrano Urdaneta, *Antonio Arráiz,* Caracas, Universidad Central de Venezuela, (Colección Los Creadores, nº 8), 1975, p. 17.

Arráiz —dice Liscano con puntería delicada— vivió siempre acorde con una mitología personal que situaba en primer lugar a la Naturaleza, como una divinidad ancestral, como la gran Dadora de Vida, Muerte y Belleza. [49]

Tal vez Antonio Arráiz habría aprobado con entusiasmo la siguiente afirmación del biólogo e intelectual Desmond Morris:

Por muy grandiosas que sean nuestras ideas y por muy orgullosos que nos sintamos de ellas, seguimos siendo humildes animales, sometidos a todas las leyes básicas del comportamiento animal. [50]

El juicio de Rafael A. Lucca, al escribir el prólogo a la *Obra poética* de Arráiz (Monte Ávila Editores, 1987), es uno de los más asépticos; mantiene las distancias necesarias y no toma partidos, incluso puede afirmarse que su naturaleza es esencialmente deíctica. Ofrece al lector interesado una saludable visión panorámica, aplomada y en ningún caso plomiza:

Sin pretender dudar de la validez de los juicios sobre Áspero, convendría anotar el tono emocionado que el poeta suscita en sus estudiosos. Sin duda, la poesía de Arráiz presenta un lenguaje nuevo en relación con el lenguaje poético usual en el momento de su aparición; además, la posición desde la que el poeta mira y escribe es singular en comparación con la mayoría de los poemas escritos alrededor de 1924. Sin embargo, ¿por qué insistir en que Áspero irrumpe en Venezuela como una isla en el océano? ¿No es romántica y hasta ingenua esta afirmación? [51]

49 "Fragmento del prólogo a la suma poética" en: *Antonio Arráiz,* op. cit., p. 247.

50 *El mono desnudo,* Barcelona, Plaza Janés Editores, 2000, p. 264.

51 "Prólogo" en: *Antonio Arráiz,* op. cit., p. VIII.

Ciertamente hubo otros poetas venezolanos que pretendían zafarse del abrazo estrangulador —para ese momento— del modernismo; Arráiz Lucca menciona a Luis Enrique Mármol y a los menos conocidos Ismael Urdaneta y Salustio Gonzáles Rincones. Estemos de acuerdo o no, conviene apreciar el intento por abrir las ventanas y airear el entumecido ambiente —a veces francamente claustrofóbico— de la crítica.

A mí me sigue pareciendo infinitamente más atractivo —por innovador y por espeso, verdaderamente espeso, en su cromatismo óntico y estético —el cumanés José Antonio Ramos Sucre. Pero está claro que no cubre la casilla indispensable del despojamiento. Es como si creyéramos que el cuerpo desnudo es el mejor de los trajes posibles en virtud de su oposición a las complicadas prendas de Oriente. Podemos admirar la fuerza moral de ese notraje y hasta imitarla, a condición de que no intentemos pasearlo —como un hecho formal— por las calles populosas para que todos puedan o deban aplaudir la magnífica y salvaje trabazón de sus hilos invisibles.

Por último me gustaría comentar, muy por encima, el reciente trabajo de María de los Ángeles Pérez López, titulado: *Dinámicas internas y aperturas en la poesía venezolana del siglo XX.*[52] Aún no siendo un escrito especializado debido a su naturaleza diacrónica, habría sido preferible que la autora aprovechara la ocasión para examinar con más cuidado la presencia de Arráiz en la lírica venezolana de los años veinte, o al menos intentar situarla en una posición más justa. Lejos de eso, reitera, sin hacerse ningún tipo de preguntas, el juicio ya canónico —y por lo visto crónico— de la vieja crítica. Aún más, en determinado momento de su examen llega a decir que *Áspero* "constituyó un hito (…) por lo que supuso de reacción contra la dictadura de Gómez." Admitamos que una afirmación de esa naturaleza se arrellana cómodamente en la

52 En: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Trinidad Barrera (coord.), Madrid, Cátedra, 2008 (tomo III, siglo XX), pp. 646-647.

improbabilidad y acaso en el dislate. A menos que asumir la máscara de un ambiguo primitivismo valga como actitud combativa y valiente frente a la represión política. Ni siquiera hurgando con la mejor voluntad entre los símbolos de *Áspero* podríamos dar con nada semejante.

Un poco más adelante incluso llega a decir: "En cuanto a los elementos vanguardistas del libro puede[n] apuntarse (…) el empleo de imágenes violentas"; ¡Caramba! Esto ya es llevar demasiado lejos la buena voluntad, el despiste o la pereza mental.

Apenas si es necesario insistir en la tosquedad recalcitrante de *Áspero* o del propio Arráiz. No he leído nada más atinado al respecto que el veredicto de Guillermo Sucre —poeta él mismo exigente y cuidadoso en el hacer— que a continuación paso a citar:

> *Un extraño y desconcertante poeta, es verdad. Demasiado hosco a las virtudes formales del lenguaje. Demasiado rudo y escueto también. Sin grandes destellos imaginíficos. Sin "sabiduría" expresiva, es decir, sin sentido del matiz, del juego verbal, sin riqueza en sus elementos: un tanto enfático, a veces, banal y aun simplista. Aparentemente, la negación misma de la poesía.*[53]

Aventuro, para concluir, una tesis provisional: en el autor de *Áspero* no se da el hallazgo de un lenguaje propio —o de una lengua dentro de la lengua, tal y como definía Proust a la literatura—, es decir, no hay un esfuerzo apreciable por transmutar la realidad en "palabras andantes", a menos que entendamos la ausencia de las mismas como un acierto y un logro. En cualquier caso, *Áspero* es apreciable por su, digámoslo así, temperatura espiritual, a todas luces fresca y agresiva. En sus versos advertimos ecos prehistóricos, un sentido finísimo del ritmo, eso es innegable, y

53 "La poesía de Antonio Arráiz" en: *Antonio Arráiz,* op. cit., p. 244.

una literatura que apenas logra vivir, entretenida como está en negarse a sí misma cualquier atisbo de afeminada orfebrería.

Entendió Arráiz que la mejor manera de expresar el universo de lo viril —sea lo que fuere ese escurridizo concepto— era sometiendo el poema a todo tipo de privaciones espartanas. Si sobrevivía a ello entonces tal vez mereciera la sangre sencilla que corre por sus venas, como un veterano combatiente que existe a pesar y, sobre todo, gracias a sus cicatrices gloriosas y rotundas.

Antonio Arráiz: raíz antónima [El hombre]

La vida de Antonio Arráiz (Barquisimeto, 1903 - Wesport, 1962) estuvo cruzada por ráfagas violentas y fiebres tutelares; por nomadismos complejos que hicieron de él muchos hombres y de su corazón una sola hoguera de mil lenguas espejeantes. Para encontrarlo cara a cara basta con que nos fijemos en el siguiente dato: pasa siete años —se dice pronto y se asimila tan despacio que casi no llegamos a comprenderlo— en La Rotunda, por haber desafiado con su oposición resuelta la dentada inmovilidad de un régimen —es decir, de un dictador— que tenía al país completamente sometido a la postración, el miedo y la ignorancia, en proporciones idénticas y devastadoras. Tanto es así, que un historiador nada amigo de las exageraciones como Guillermo Morón no tiene ningún reparo en estirar la piel del siglo XIX hasta la muerte de Juan Vicente Gómez, ocurrida en 1935[54]. Por consiguiente, no es una desmesura hablar de aquellos años como de una etapa ferrosa y soporífera que, paradójicamente, puso en marcha los elementos más impetuosos de un puñado de conciencias en combustión permanente. Tampoco es un exceso celebrar la valentía, admitamos que hay en su materia un poco de milagro.

54 En realidad la idea no se le ocurrió a él, ya había sido expuesta por el ensayista merideño Mariano Picón Salas, en un libro, ¿quién lo duda?, imprescindible: *Comprensión de Venezuela* (1949).

Habría que matizar, por otra parte, que la actitud de Antonio Arráiz es la de su época. No olvidemos que los primeros treinta años del siglo, más o menos, estuvieron jalonados por intensas convulsiones en el orden político y en el estético. Las vanguardias ocupaban un lugar privilegiado y se revolvían hacia todas las direcciones como una rosa de los vientos cadenciosa y fosforescente que al mismo tiempo era una hidra. La Unión Soviética mostraba sus cicatrices: signos capaces de encarnar al hombre nuevo. Hoy sabemos que estaban huecos o al menos formaban un palimpsesto ocultando el hedor de la sangre, el filo acerado de las consignas, la expansión ciega de las vísceras obedeciendo la (de)cadencia de la razón (Octavio Paz lo llama, con precisión de poeta, "inicuas simetrías").

Los surrealistas, con André Breton a la cabeza, desataron todos los huesos de la poesía para que fueran la urdimbre natural de lo diario; sus manifiestos y sus fiestas estaban —querían estar— al servicio de la vida y en última instancia del arte, puesto que ambas entidades debían terminar siendo una y la misma cosa. Al respecto dice Octavio Paz:

> *El surrealismo no parte de una teoría de la realidad; tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en su cuerpo a cuerpo con lo real. Desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer es un acto que transforma aquello que se conoce.*[55]

El mismo Breton deja las cosas claras desde su primer manifiesto: será la voluntad del hombre la que construya con sus propias manos el paraíso recuperado, en cuyo centro hay un árbol

55 *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 138-139.

abierto para todos. Casi es ocioso decir que sus frutos son los que engendra la poesía. Así pues, escribe con determinación:

> *El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temibles. Y esto se lo enseña la poesía.*[56]

En muchos aspectos Arráiz tuvo una vida signada por la oposición y la vigilancia, es más, pocos de sus contemporáneos fueron tan lejos como él en la necesidad de "mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos". Por eso no es una sorpresa que los escritores vanguardistas lo sintieran como a un igual; hermano no de formas, como es evidente, pero sí de respiración sediciosa e instintos púgiles. Quizá exagera Juan Liscano cuando asegura que "la vanguardia lo adoptó como el poeta más representativo suyo";[57] en cualquier caso es indudable que *Áspero* fue —por sus intenciones, insisto— un ejemplo de independencia y aún de malas maneras, como convenía al *homme revolté* de aquellos años. Ello aparejado al macizo muchacho de veintidós años que saltaba por arriba de las convenciones con desenvoltura de atleta griego.[58]

¿Y después de *Áspero* y la Semana del Estudiante? Le pasó lo que a todos, tuvo que seguir viviendo, administrando sabia o

56 *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Editorial Labor, 1995, p. 35.

57 *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas-Barcelona, Alfadil Ediciones, (Colección Trópicos), 1984, p.183.

58 Conviene advertir que la literatura en la Venezuela de ese momento requería con urgencia ser apedreada en sus zonas más vicarias; es allí donde cobra verdadero relieve la figura desaliñada y combativa del casi adolescente Arráiz, que con tan pocos años se atrevió a escupir sobre tanta porcelana huera, arrojando su puñado de poemas —a pesar de la escasa calidad literaria o, tal vez, por eso mismo— bárbaros y muy poco barbados en su decir mancebo, franco, dentelloso.

amargamente —según de quien se trate, Arráiz fue un hombre poco dado a la elegía de sí mismo— los esplendentes fragmentos de un tiempo mejor. Fue periodista, ocupó cargos públicos, estuvo entre los miembros fundadores de *El Nacional*; casi ningún género le fue ajeno —incluso llegó a componer innumerables obras didácticas en lo que podríamos considerar la última etapa literaria de su vida— y los días, en suma, fueron resbalando con naturalidad no exenta de asombro y gratitud.

El hombre de carne y hueso Antonio Arráiz —como habría dicho Unamuno— seduce por la vastedad turgente de sus apetitos vitales y ya no tanto por su poesía. La crítica ha sido incapaz de disociar ambas actividades, incluso el lector más estricto se ve en verdaderos apuros a la hora de transitar entre ambos planos. Tal vez sea mejor así.

Ningún otro escritor de Venezuela merece tanto la definición que hizo Rubén Darío —pero ahora sin ironía— de Roosevelt: Antonio Arráiz era, positivamente, un "profesor de energía" e incluso de gimnasia espiritual. No es raro entonces que la muerte lo sorprendiera de pie; en trance de hacer, a medio camino entre lo fáctico y la fascinación.

ARTURO USLAR PIETRI:
EL HOMBRE QUE FUE

Rafael Victorino Muñoz

Lo que he hecho en este ensayo es como una antología personal de los distintos Uslar Pietri[59]. Los voy presentando en el mismo orden en que los fui descubriendo y conociendo. En la medida que he ido envejeciendo, como lector y como persona, he sentido predilección ya por uno ya por otro: al principio fue el de los cuentos, el de las ficciones; después pasé al de las novelas; actualmente leo más sus ensayos, sobre todo sus crónicas de viajes. Ignoro si a todos nos pasa lo mismo como lectores, en relación con los géneros; lo cierto es que he encontrado un Uslar para cada momento de mi vida.

Sin perder de vista su unicidad presento, pues, un conjunto de ensayos donde sucintamente abordo algunos de los diversos

59 En otra ocasión (*Compás mayor,* 2009; ediciones de El Perro y la Rana) me he ocupado del Uslar político, que aquí omito para no ser tedioso ni reiterativo.

aspectos de la literatura de Uslar; haciendo la salvedad de que es difícil separar todas sus facetas: el Uslar novelista es historiador y es docente también; la escritura de Uslar Pietri está atravesada de largo a largo por su pasión por la historia, que es como una especie de hilo conductor o de eje transversal, y por su afán de enseñarnos una lección a cada paso, a cada línea. Aun cuando el mismo Borges dijo una vez: "presentar a Uslar Pietri es presentar a muchos hombres, porque nuestro huésped puede decir, como Walt Whitman, el escritor americano por antonomasia: soy amplio y contengo muchedumbres"; yo considero que, en todo lo que fue y todo lo que hizo, Uslar siempre actuó movido por las mismas ideas y convicciones y con la misma ecuanimidad.

Asimismo, aclaro que no a todos los Uslar que fueron los conozco en igual medida. El Uslar más cercano es el de los cuentos, como ya dije; por otra parte, el de los poemas lo he releído apenas, poco menos al de las obras teatrales, y me interesé casi nada por su columna en la prensa. Así que no todos los Uslar están aquí, acaso algunos de los excluidos asomen de una manera implícita estas páginas. ¿Por qué no hablo de ellos en detalle? En algunos casos porque, por ejemplo, no creo que el teatro de Uslar esté ni a la altura de sus novelas, cuentos o ensayos, ni esté a la altura de dramaturgos como Cabrujas. Lo más notable de Uslar pienso que está en lo que quiero abordar aquí. Si Arturo Uslar Pietri hubiera sido sólo el autor de *Chúo Gil* o de poemas como *Manoa* o *Día a día*, no sería más que un autor de esos que uno menciona, como al pasar, diciendo "por aquella época también escribían…", sería el personaje de la foto que acompaña a los otros conocidos sin que uno sepa quién es en realidad; no es ésa precisamente la faceta por la cual lo recordaremos.

Uslar cuentista

El primer libro de Uslar es de cuentos: *Barrabás y otros relatos* (1928), aunque ya antes había publicado algunos artículos

y poemas, en el diario *El Comercio* de Maracay y en el semanario *Paz y Labor*. Con respecto al volumen mencionado, *Barrabás y otros relatos*, se ha afirmado con frecuencia que marca un importante hito en la renovación de la narrativa breve venezolana del siglo XX, en un momento que todavía aparece dominado por el criollismo y donde aún no se manifiesta en toda su plenitud la vanguardia. En su momento el mismo Uslar Pietri señaló que existía, para la fecha en la cual sale a luz *Barrabás*, una clara conciencia de época (valga el término que tomo prestado de René Wellek), en relación con el necesario deslastrarse de una literatura, una cultura y una épocas que lucían como anquilosadas. Al respecto anotó:

> *... algunos de los que éramos jóvenes escritores venezolanos sentíamos la necesidad de traer un cambio a nuestras letras. La escena literaria del mundo estaba entonces llena de invitaciones a la insurrección y nuestro país nos parecía estagnado... había que realizar una obra que reflejara, en su condición nueva, la presencia de una nueva conciencia no sólo de la literatura, sino de la condición venezolana.*

Sin embargo, en ese libro, publicado cuando el autor apenas cuenta con 22 años, algunos cuentos todavía no dejan asomar plenamente la verdadera prosa de Uslar Pietri; textos que dejan en quien lo lee una lejana reminiscencia, de Maupassant ("No sé"), o de Poe ("La caja"). De igual modo, aún cuando se afirma que este libro puede constituir un importante precedente en la narrativa venezolana, de cara a su renovación, pesan en él, además de la influencia modernista y de la vanguardia, acentos costumbristas y criollistas.

No en balde, en las antologías de cuento donde aparece algún texto de Uslar, siempre se ha preferido los libros posteriores, cuentos como "Lluvia", por ejemplo, o "Maichak" o "El gallo", donde ya muestra nuestro autor una voz clara y de contornos definidos. Con

todo, en Barrabás y otros relatos hay textos interesantes, donde se produce ese paulatino aunque no total alejamiento del campo, se introduce el tema de la ciudad o, aún, se concede buena parte de la atención a la psicología de los personajes antes que al paisaje, o a la mera anécdota, tal como se observa en el propio texto que da título al volumen ("Barrabás") o en "Ahora y en la hora de nuestra muerte", que sin ser precisamente una joya de la narrativa, dista muchísimo de un Urbaneja Achelpohl, por decir un caso.

Por otra parte, considero que es en los cuentos donde Uslar tiende menos a lo histórico, y no es porque no esté presente; al contrario, cuentos como "El rey zamuro", "El enemigo", "No sé", "Gavilán colorao", están ambientados en diversos momentos históricos de nuestro país, sobre todo en las distintas guerras intestinas vividas a los largo del siglo XIX. Pero, a diferencia de lo que sucede en las novelas, en estos cuentos la historia de Venezuela no es más que un marco o una escenografía, acaso un telón de fondo contra el cual se recorta el relato que Uslar quiere contarnos. No son, pues, relatos históricos, o no lo son a la manera de sus novelas, o de las obras de quienes le siguieron en este afán de novelar la historia.

La ciudad ("Yo soy Martín") y la violencia ("La noche en el puerto"), sobre todo la de los grupos subversivos de los 60 (como se ve en "El novillo amarrado al botalón"), están presentes en los cuentos de Uslar; un poco menos también lo está la sexualidad (el ya mencionado "Simeón Calamaris", pero también más sugerentemente en "El hombre de la isla"). Estos tres temas se entrecruzan en otro de sus relatos: "Caín y nuestra señora de la buena muerte". La ciudad como fondo, la guerrilla urbana, cierta tensión sexual, se exponen o afloran en los diálogos que sostienen un hombre y una mujer que se han encontrado cuando ésta viene huyendo después de un atentado, en el que acaso ha participado, y se introduce en la habitación de pensión donde vive aquél. El relato discurre casi enteramente en los diálogos de los personajes,

en sus vacíos, en sus silencios, en lo que dicen entre líneas y en lo que dejan de decir.

De igual modo, encontramos, en todos sus libros, y en más de un cuento de cada libro, las historias de *iniciación*, historias de jóvenes o adolescentes o niños que se enfrentan por primera vez a algo: a la muerte, a los padres, al amor, al desengaño amoroso, al "mundo ancho y ajeno", entre otras cosas. Esto se observa, además del ya varias veces mencionado "Simeón Calamaris", en "La hembra" (de *Pasos y pasajeros*), "El viajero" (de *Red*), "El camino" (de *Barrabás*), "Cuando yo sea grande" (del libro *Los Ganadores*), entre otros.

Otro elemento de la cuentística de Uslar Pietri son las tradiciones orales, del folklore, del relato del pueblo y de las leyendas de nuestros aborígenes, que él recoge y recrea. Tenemos al clásico, ya mítico, personaje de Juan Bobo; tío Tigre y tío Conejo, un poco a imitación de quien fuera su amigo y compañero de generación, Antonio Arráiz; y al José Gabino, arquetipo del indigente que deambula en todos los pueblos, que sobrevive pidiendo un poco aquí, robando algo allá y del cual todos tienen una historia; Uslar de igual modo trabaja con las formas y en la forma de los mitos y leyendas de nuestros aborígenes, tal como se observa en "Maichak".

Los libros de cuentos publicados por Uslar Pietri aparecen bastante espaciados a lo largo de toda su vida. Posteriores al ya referido *Barrabás y otros relatos* (publicado como ya se dijo en 1928, bajo el sello de Tipografía Vargas en Caracas), le siguieron otros volúmenes, en cuanto a cuentos se refiere: *Red* (1936, publicado en Caracas por *Élite*), *Treinta hombres* y *sus sombras* (1949, Buenos Aires, Losada), *Pasos y pasajeros* (1966, Madrid, Taurus), *Los ganadores* (1980, Barcelona, Seix Barral). Casi un libro por década, y a veces hasta más tiempo entre uno y otro libro de cuentos. Al llegar a los cuarenta años, ya tenía tres libros de cuentos. Pasaron 17 años y luego otros 14 más, respectivamente, para que vieran luz el cuarto y el quinto volumen de relatos.

Después siguió escribiendo, principalmente ensayos (y hasta una novela), pero parece que ya no quiso nada más con el género breve. Si comparamos el número de volúmenes de ensayos (cerca de treinta) con el de cuentos (sólo cinco), dan ganas de preguntarse por qué Uslar cultivó menos el género con el que inició y que le dio mejores dividendos literariamente hablando. Quizás las razones tengan que ver con el mismo género. Se pueden escribir varias novelas en un año, tal como lo demostró Balzac, pero no varios libros de cuentos, hasta donde sé. Quizás a Uslar le pasó un poco, ya que el cuento es el género que demanda más imaginación (más imaginación que investigación). Y dicen los Vila-Matas que la imaginación, o las ganas de esforzarse imaginando, se agotan con los años; aunque en el caso de Uslar lo que se habrá agotado primero sería la imaginación, que no las ganas de escribir.

Uslar novelista

A Uslar Pietri se le atribuyen comúnmente dos paternidades y un padrinazgo en la literatura. Sobre la primera, una paternidad más bien por adopción, la renovación de la cuentística en Venezuela, ya algo se habló en el aparte anterior; la otra paternidad, acaso también adoptiva, es la de la nueva novela histórica, venezolana, latinoamericana y hasta de habla hispana, de lo cual hablaremos aquí, en esta sección. También se considera que Uslar Pietri tuvo el honor de haber bautizado a una criatura, de haberle dado nombre a una vertiente de nuestras letras: el realismo mágico; pero éste es un asunto sobre el cual no vamos a discurrir por ahora.

En líneas generales, no se debería hablar de nueva novela histórica sin hablar de Uslar (lo cual no impide que muchos lo hayan hecho). De igual modo, no se puede hablar de las novelas escritas por Arturo Uslar Pietri sin de inmediato tildarlas, absolutamente a todas, de *históricas*, sea lo que sea que eso signifique; tercero, la mayoría de las afirmaciones que se pueden hacer en relación

a dichas novelas, sus novelas, tiene relación con su *historicismo*. Esto nos lleva a plantearnos varias cuestiones que trataremos de resolver, en nuestro afán de acercarnos al Uslar novelista.

Las preguntas, entonces, que subyacen a esta discusión serían: ¿qué significa que una novela sea *histórica*? ¿Acaso hay novela que puede no ser histórica o, bien, ser *no* histórica? ¿Qué había antes, en contraposición, en relación con la nueva novela histórica? ¿En qué radica la novedad de la nueva novela histórica, valga la redundancia? ¿Qué hay en las novelas de Uslar que nos permita llamarlas así: históricas, o incluso considerarlas nueva novela histórica? ¿Surge, en efecto, con Uslar Pietri un nuevo (sub)género? Intentaremos responder algunas de estas cuestiones, acaso no en ese mismo orden y acaso no sea necesario responderlas todas explícitamente.

Pero comencemos, antes, por revisar el más difícil y elusivo —por lo amplio— de los conceptos: la novela; partiremos de la propia noción de nuestro autor, ya que sus postulados en cuanto a la novela bien pueden y/o deben corresponder con lo que se plantea como novelista y, asimismo, pueden iluminar nuestra pesquisa. Al respecto, en sus *Letras y hombres de Venezuela* (1993) señala:

> *Hay que esperar a Cervantes y a su dominio del tiempo y del espacio, y a su intuición de la condición humana y de sus contradicciones para que nazca la novela moderna (p. 249).*

Así que, como primera premisa, podemos sentar que para Uslar Pietri la novela está íntimamente ligada la naturaleza humana, a sus paradojas. Curiosamente, este tímido concepto de novela, lo expresa nuestro autor al momento de hablar del cuento: en el libro referido, hay sendos capítulos, referidos a ambos géneros en la literatura venezolana; pero si bien en el de cuento comienza por dar su definición, en oposición incluso a la novela,

en el capítulo de la novela venezolana, prescinde de definiciones; salvo ésa implícita o subyacente.

A pesar de esta omisión, cualquiera que haya sido su razón o su intención, en otros momentos discurre Uslar Pietri sobre la razón de ser que, desde su punto de vista, debe asumir la literatura, sea novela, cuento o ensayo. En su Discurso de Incorporación a la Academia Venezolana de la Lengua Correspondiente de la Real Española emitió los siguientes conceptos, al hablar de la *verdadera misión* de la literatura venezolana:

> *(...) le queda a él [al escritor], y a nadie más que a él, el encargo de expresar las concepciones generales, las intuiciones básicas, la formulación de las direcciones y de las explicaciones que el país requiere para sentir que tiene una unidad y un camino, es decir, que tiene un ser... una unidad superior y más duradera que ellos mismos, que posee un espíritu (...) cuya expresión suprema, inconfundible y permanente, está en su arte, en su pensamiento y en su literatura...*
>
> *A nuestros escritores y nuestros artistas (...) corresponde (...) crear un pensamiento nacional y una emoción nacional.*

De alguna manera, pienso yo, estas tesis hallan más cabida en lo que hizo en sus novelas y en lo que intentó con sus ensayos. No es una intuición gratuita; previos a las afirmaciones citadas anteriormente, Uslar había emitido juicios en relación con las novelas, y particularmente en relación con los personajes de la novela venezolana:

> *Si pudiéramos hacer un censo de los personajes de la novela venezolana, resultaría impresionante el número de añorantes, abúlicos, soñadores y fracasados que la pueblan. Todos los que encarnan las ideas de reforma terminan en fracaso o en repudio.*

Asimismo, continúa en su crítica diciendo que "son excepciones los pocos casos que podrían encontrarse de una actitud afirmativa, estimulante y verdaderamente realista en nuestros grandes narradores". Es oportuno aclarar que aun cuando Uslar habla de narradores, precedente e intencionalmente había enumerado novelas y novelistas. Así que, por contraste de estos dos espíritus y de estas dos visiones, una optimista y otra pesimista, surge implícitamente la visión de la novela uslariana, que ambicionaba acrisolar en su esencia el alma y el ser de un país: Venezuela, mostrando a la vez el camino a seguir. Una utopía, pues.

Es inevitable, con estas ideas en relación con la función de la novela y de la literatura en general, que posteriormente haya Uslar buscado respuesta en la historia venezolana, para encontrar la raíz de esa alma. Este irse hacia atrás en la historia responde a una doble motivación en Uslar Pietri: por un lado, como decíamos antes, se indaga en las raíces de lo que somos como pueblo; por el otro, este movimiento en retrospectiva surge quizás para rehuir la impronta de Gallegos.

Uslar, a pesar de todo lo dicho hasta ahora, al parecer no estaba muy cómodo con el hecho de que sus novelas fueran simplificadas diciendo que eran históricas; en este sentido, expresa sus desacuerdos tanto con el uso de la etiqueta para sus obras como con la noción misma de novela histórica, llegando incluso a dudar de la existencia de los géneros. Esto nos lleva tanto a revisar la primera de las interrogantes que nos planteamos líneas atrás (qué significa el que una novela sea histórica) como algunas de las subsiguientes.

Respecto a la novela histórica, Uslar comienza por señalar:

Aún aceptando (...) que se puede hablar de novela histórica, se tropieza de inmediato con la dificultad de definir el género.
El hecho de referirse al pasado no constituye un criterio suficiente.

Todos los relatos se refieren al pasado, aun aquellos que en el momento de escribirse parecieron más contemporáneos (...) El tiempo de una manera fatal las ha convertido en testimonio histórico.

Así que nos encontramos en un dilema que puede ser planteado silogísticamente: si todas las narraciones son de algún modo históricas, no es necesario que se denomine histórica particularmente a ninguna. Más adelante, para reforzar su punto de vista, Uslar señala que "el tema verdadero de la novela es el tiempo" y añade:

De este modo toda novela es historia porque voluntariamente o no, se propone detener y preservar un momento del acaecer, lo que constituye la tentativa absurda de sustraer del tiempo un fragmento del tiempo.

Para nuestro autor, la visión que muchas veces se entreve en una novela *histórica* no se corresponde precisamente con el momento que pretende novelar sino, más bien, con el momento del novelista, lo cual le restaría mucho valor histórico. Así, dice, el *Cid* de Corneille es verdaderamente más cónsono con la Francia del autor que con la España de la reconquista, pues es la visión del autor y no la del personaje lo que prevalece.

Aludiendo implícitamente a Walter Scott y explícitamente a los románticos, Uslar afirma que este interés por la reconstrucción arqueológica del pasado la trajeron ellos- los románticos- que reinventaron todo con más imaginación que verosimilitud: "reinventaron toda una Edad Media tan teatral y convencional como la más gratuita imaginación". Así que las novelas que aparentemente son históricas terminan, a su juicio, siendo las menos históricas, siendo las que menos dicen de la sociedad y de la época en la que se desarrollan los hechos. Más bien hablarían del momento en que se enuncian los hechos.

A estas alturas, aun sin haber terminado de responder todas las preguntas que inicialmente nos planteamos, es inevitable que surja otra, que acaso también se estarán formulando en este momento los lectores: ¿por qué, si tenía esa opinión acerca de la novela histórica, decidió Uslar emprender algunas en ese género, si es que existe, o con ese tema? Pienso que la respuesta está en parte en lo que ya dijimos, y está en parte en las líneas que hemos citado del autor, pero hay que leerlas como con un espejo, y esto de seguro nos ayudará con las otras interrogantes que aún tenemos pendientes.

En primer lugar, lo que Uslar cuestiona más que una forma de novelar, es un género o una etiqueta que por ser tan amplias nada dicen en realidad de una obra; segundo, se puede admitir que la intención de nuestro autor, con *Las lanzas coloradas*, por ejemplo, no es hablarnos de cómo era ese tiempo, sino cómo lo vemos, cómo lo ve él desde su presente. Haya o no similitudes, que bien puede haberlas, con la Venezuela de la época de la independencia, es su visión como hombre, como ciudadano, como venezolano, lo que nos quiere contar. ¿Su visión de qué? En sus propias palabras, muestra su visión de "un espíritu (…) cuya expresión suprema, inconfundible y permanente, está [la] literatura".

Uslar busca "la acción del pasado en el presente y la transformación continua del presente en el pasado". En las novelas *históricas* de Uslar el tema no es, pues, la historia, ni el pasado de Venezuela o de América; el tema es el presente de Venezuela y de América, sólo que está expresado en una suerte de parábola intemporal. Y más que el presente, o el tiempo de ese ser, el asunto es el ser. Más que una narración histórica, *Lanzas coloradas* es una narración ontológica.

Discúlpesenos por insistir, al modo de los socráticos, con tanta mayéutica, pero, cabe también preguntarse: ¿por qué entonces Uslar Pietri ubica la acción y los personajes en otras épocas distintas de la suya, si tal era la intención? Ya en parte la

respuesta fue dada líneas atrás: rehuir del criollismo y de Gallegos, que se enfocaban en el momento presente, en lo que aparentemente había: civilización y barbarie; pero, también cabe acotar, que Uslar sí emprendió narraciones ambientadas en su momento presente (presente para él): el inacabado ciclo de *El laberinto de la fortuna* (en el que ensaya con la novela política), así como la mayor parte de sus relatos, son una prueba fehaciente de ello.

En efecto, volvamos a la idea de que en sus novelas no importa la historia de una época o de un momento, cómo eran y si eran tal como los presenta el novelista; como diría él en sus propios términos, no importa la reconstrucción arqueológica del pasado. Esto cabe afirmarlo de un modo más o menos tajante para *La isla de Robinson*; en buena parte de la trama, de ese itinerario espiritual que es *La isla de Robinson*, la historia de Venezuela, importa menos que la historia de un hombre, de ese hombre y de sus ideas.

Pero este mismo juicio no se puede sostener con *Oficio de difuntos* o con *El camino de El Dorado*, que sí son bastante miméticas en el sentido que refiere Auerbach. Para no caer en contradicciones con respecto a sus propios postulados, Uslar Pietri dijo que sus novelas —esas novelas— no eran novelas sino reconstrucciones históricas. Aunque él lo dijo en un sentido general, a mí me parece que el término es válido para aplicarlo en esas dos obras —*Oficio de difuntos* y *El camino de El Dorado*— en las que el estricto apego a la cronología y a los hechos, menor tendencia a la fabulación, incluso menor profusión en el lenguaje, hacen pensar en un texto de historia antes que una novela.

Así que en el supuesto, ya varias veces negado, de que sigamos usando el término de novela histórica para referirnos a las novelas de Uslar, habría que, por un lado, hacer la discriminación que ya hicimos, o por otro lado, matizar el concepto adjetivándolo con una nueva, lo que no sería del todo descabellado. Esta denominación se ha dado particularmente a *Las lanzas coloradas*, que es la obra de Uslar a partir de la cual se dio en usar la etiqueta de nueva novela histórica y con la cual se atribuye a nuestro autor la reinvención del género.

Podemos, pues, referirnos a un conjunto de novelas en las que el autor ubica las acciones y personajes en el pasado, en el marco de algún acontecimiento que consideramos significativo desde la actualidad. En esta clase de textos la visión que había predominado era la romántica, en la que se resaltaban las cualidades de los héroes y se elevaba a categoría de epopeya cualquier gesta o cualquier batalla. En este caso, estaríamos hablando de obras como *Ivanhoe* de Walter Scott y, en nuestro país, de la *Venezuela heroica* de Eduardo Blanco.

También habría que admitir que Uslar era humano y como tal susceptible de incurrir en contradicciones. Pero, volviendo a un comentario que se insinuó antes, en las restantes novelas de Uslar Pietri, no hay tal profusión de lenguaje como la que se presenta en *Lanzas coloradas*. Es una novela muy rica en imágenes, desde el mismo título, muy visual y muy plástica, completamente impresionista, si cabe. De hecho, la primera intención de Uslar fue hacer un guión para un audiovisual; en sus propias palabras:

> *No una película con escenarios y argumento(...) lo que hay que lograr no es un episodio de Bolívar visto en la pantalla, sino al contrario una interpretación cinematográfica del Libertador (...) un poema fotográfico al Libertador.*

Más adelante añade que quería hacer "una película sin protagonistas", pero esta intención inicial se trastocó y se convirtió en novela, pensamos que para bien, ya que le catapultó a un nivel de reconocimiento que no tenía antes. De ese discurso, híbrido de cine con novela, surgió una propuesta literaria bastante interesante que, sin embargo Uslar prácticamente no retoma y explota en narraciones posteriores.

Ya para cerrar la discusión, y aún con el temor de no haber terminado de responder todas las preguntas que yo mismo me hice (acaso esto no sea posible, no de manera definitiva), debo señalar, en relación con las distintas concepciones que los teóricos manejan en torno a la novela histórica, y los distintos estudiosos que hablan

de tales temas (Menton, Rama, Anderson Imbert, entre otros), no mencionan ni a sus obras, o ideas al respecto, ni a Uslar, ya como precursor o como iniciador; incluso, los dos primeros mencionados consideran que es a partir de *El reino de este mundo* de Carpentier (publicada en 1949) cuando se gesta este género. Dada la posición de Uslar al respecto, quizás esta omisión le habría dejado indiferente.

Debo reconocer que si bien es cierto que la primera novela de nuestro autor no guarda mucha similitud para con lo que los críticos preconizan como típico en la nueva novela histórica hispanoamericana —distorsiones y anacronismos intencionales o por omisión, ficcionalización de los personajes históricos, metaficcionalidad, intertextualidad, lo carnavalesco y paródico, polifonía discursiva— también es cierto que *Las lanzas coloradas* no se parece en nada a la anterior novela histórica, ni a la posterior.

Uslar ensayista

Por definición y por efecto acumulativo, Uslar es fundamentalmente un ensayista. Su prosa de ensayo abarca tantos volúmenes como el resto de su obra reunida. En efecto, si sumamos siete novelas, cinco libros de cuentos, seis libros de crónicas de viajes (algunos también un poco ensayísticos), tres poemarios y dos volúmenes con sus obras de teatro, no llegamos aún a los 31 libros de ensayo que se le atribuyen. Aunque a menudo en estos conteos se incluyen como ensayos los tres volúmenes de *Valores humanos* así como sus recopilaciones de artículos de prensa, por ejemplo la publicada en 1955 por Edime, que recoge la columna *Pizarrón*. Sin ánimos de parecer purista, estas recopilaciones de los programas televisivos no son ensayos propiamente, deberían constituir listado aparte, ya que se acercan más al género didáctico.

Con todo, para mí uno de los aspectos más valiosos de la lectura de los ensayos de Uslar es el gran valor informativo que poseen; Uslar Pietri fue, sin duda, un gran erudito, un gran conocedor de nuestra

historia y un excelso divulgador de la misma. Uslar siempre estuvo, incluso al momento de escribir ensayos, atento a su tarea de docente, y atento a la tarea formadora que él le atribuía a las letras, es decir, en concordancia con su visión de que corresponde a la literatura, y a los escritores, la formación de un pensamiento nacional; de allí que la historia, pasada pero también presente, la de su tiempo y del nuestro, es la gran protagonista.

Ya anteriormente había tenido la oportunidad de abordar la ensayística de Uslar. En esa oportunidad señalé precisamente que Uslar era un docente escritor, un espíritu apolíneo, metódico, mesurado y, sobre todo, ordenado; más un erudito que un ensayista: su afán didáctico predomina y a la opinión personal se superpone muchas veces el deseo de aprovechar el momento para enseñar algo. Esto es notable sobre todo en los ensayos literarios, en los históricos, en sus crónicas de viajes y en sus programas de televisión. De allí que sus argumentaciones cedan espacio a largas, vastas y detalladas exposiciones.

Ahora bien, cualquiera que sea la visión de los géneros que se tenga, en relación con su prosa no narrativa, es decir, con los textos que pueden ser tenidos por ensayos, no hay dudas de que en Uslar Pietri predomina un tema fundamental: la idea de la patria, o la patria como una idea. Venezuela, pero también América, sentida como una patria. En sus diversas vertientes y en sus diversos aspectos: la historia, sus letras y su pensamiento (económico, político y educativo).

Es en sus ensayos, contrario a lo que dije de los cuentos, donde Uslar da rienda suelta a su más secreto anhelo: ser un historiador, pero un historiador no de esos cientificistas que tratan los hechos con pinzas y que carecen de lo más fundamental a la hora de escribir: el estilo; Uslar es un historiador de ésos que da gusto escuchar y leer, porque *cuentan* la historia como un cuento; es un historiador de los de antes, en el buen sentido, a lo Suetonio. Antes que leer cualquier manual de historia, prefiero leer a Uslar. Por ejemplo, su texto sobre Samuel Robinson me parece perfecto

para introducirnos al ideario del maestro del Libertador; y es menos tedioso que todo lo que se haya podido escribir después al respecto.

Por otra parte, aun a pesar de lo abundante que fue su incursión en este género, y aun a pesar de que sí lo hace en otros casos y otros géneros, Uslar Pietri no expone su concepción sobre el ensayo, o al menos yo no la he podido leer. Quizás esta actitud obedece un poco a lo que dice Rodríguez Ortiz:

> *Que se sepa, todas y cada una de las consideraciones sobre el ensayo padecen la prueba de la definición desde la primera línea… No es extravagante entonces que las concepciones sobre el ensayo salven mal su propósito y decepcionen. Es más, su fin deliberado está destinado al fracaso. El género acostumbra a defenderse proclamando arbitrariedad(…) toda consideración sobre el ensayo es una proclama indirecta de estética y un grito contra las averiguaciones.*

Así, al parecer, Uslar, a sabiendas de esta situación, como que se ahorró el problema o la vergüenza de pasar por allí y no dijo lo que creía del género, que a mí me hubiera gustado saberlo, así como me gusta conocer el *ars poétic*a de todos los ensayistas, lo que piensan de la forma a la que apelan para darle rienda suelta a su pensamiento. De lo poco que dice, se puede entrever que nuestro autor valoraba bastante este género. Particularmente, en una entrevista, Uslar Pietri critica a Gallegos por no tener una obra de pensamiento: "la obra de pensamiento de Rómulo Gallegos no existe. Nada, ni un artículo", afirma rotundamente, a la par que lo catalogaba de ser un hombre débil y perezoso.

En esta entrevista observamos algo que Uslar no practica en demasía como ensayista, volviendo al tema de la condición docente (expositiva o informativa) de Uslar en sus ensayos. Así como vemos a un hombre menos ecuánime y más vehemente en ese juicio sobre Gallegos, creo que fue precisamente en los textos

de opinión política en los que más se nota a un hombre exaltado, apasionado y vehemente, inclusive.

Se sabe de su permanencia en puestos políticos, en épocas no muy claras ni muy gloriosas, como sus cargos durante el gobierno de Gómez, su silencio ante Pérez Jiménez, su presencia en la Comisión Delegada del Congreso Nacional durante el *Porteñazo*; lo cual siempre le reprocharían sus oponentes políticos y literarios (imagino que los políticos lo acusaban de intelectual y los literatos, de político). Todos estos hechos lo habrían hecho sentirse obligado muchas veces a justificarse, ante los otros y ante sí mismo; su capacidad argumentativa al respecto sería más ejercitada. Es, pues, en los ensayos de contenido político en los que leo a un hombre que opina y no sólo a un hombre que enseña.

Por otra parte, en su novelística y en su cuentística creo que es posible encontrar momentos culminantes (relatos como *La lluvia* y la novela *Las lanzas coloradas*), así como momentos malogrados (*Un retrato en la geografía*, por ejemplo), pero en el ensayo tuvo una gran regularidad y homogeneidad. Se me haría más fácil, por ello, hacer una antología de cuentos de Uslar que una antología de ensayos. Con todo, recuerdo particularmente algunos textos, como el ya mencionado sobre Samuel Robinson (en *Letras y hombres de Venezuela*), o uno, muy narrativo y muy emotivo, sobre Borges, que forma parte del conjunto *Fantasmas de dos mundos*.

En líneas generales, en sus ensayos Uslar siempre se va a lo profundo, a lo que considera lo esencial, sin detenerse en lo aparentemente superficial, se va a lo ontológico antes que a lo fenomenológico; su línea es, pues, de acuerdo con lo que hemos venido diciendo, la interpretación de la historia, de la cultura, del espíritu de nuestros pueblos, un poco a lo Mariátegui o a lo Octavio Paz. Sin embargo, su visión de la historia es un poco la que ha sido siempre: la de los hombres representativos, por ello mismo un poco romántico y un poco grandilocuente.

En este sentido, algo que echo de menos en la obra ensayística de Uslar Pietri es un poco de sentido del humor, quitarle algo de solemnidad al asunto, incluso hablar de lo baladí o intrascendente. Para mi gusto, creo que le hizo falta ensayar sobre lo cotidiano, un poco a la manera de Key Ayala, o a la manera del creador del género, Michel de Montaigne. Las observaciones que hace Uslar Pietri sobre lo cotidiano, lo corriente, lo de todos los días, están principalmente en sus libros de viajes; y me parece que nos perdimos de muchos, porque se trataba de un agudo y tenaz observador (el texto *La ciudad de nadie*, sobre Nueva York, es sencillamente excepcional), pero que no concedía demasiada importancia a la *pequeña historia*.

JOSÉ SOLANES:
DEL SOLILOQUIO AL ENSAYO

Pedro Téllez

El ensayo ha tenido notables cultivadores en Valencia, pero es a partir de los setenta cuando encontramos un nuevo ensayo literario: Montejo, Solanes, Oliveros, Molina Duarte, Laura Antillano, Celis, Puerta, Bello, Yusti, De Nóbrega. Todos ellos vinculados en una forma u otra a la Universidad de Carabobo. Allí ejerció la docencia José Solanes (1909- 1991). *La tarea de las palabras* es un libro póstumo que recoge parte de su obra, pues Solanes comenzó a escribir tempranamente. Pedro Grases le recuerda en la revista *Hélix*:

> *En febrero, abril, junio de 1929, insertamos sus escritos con toda alegría y satisfacción. Formulaba reflexiones sobre el papel de la juventud y la evolución del carácter de la literatura*

catalana la que señala falta de modernidad, recomendando abandonar el tono rural y folklórico de los comienzos del renacimiento en el siglo XIX.

Solanes —el joven— se refería a Renaixenza, y ya adoptaba la postura del vanguardista, acorde al carácter de la revista y a su recepción del surrealismo francés. *Hélix* era publicada en Vilafranca (localidad al suroeste de Barcelona) por los estudiantes universitarios. De esta revista, donde se encuentran sus primeros artículos, existe una edición facsímil de los 10 números aparecidos (en Ediciones Letradura, Barcelona). Otra revista, venezolana y quizás en su propósito tanto o más surrealista que la catalana *Hélix*, era, *Nanacinder* (1954-1962) editada por pacientes de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula. Se publicaron unos 25 números, y en ellos colaboró el doctor Solanes (S.J.) con escritos irónicos como "El barro al servicio de la Ciencia", o de divulgación científica como "Necesidad y dificultad de la Laborterapia"; "La loba, el niño y los sabios" hace referencia a las historias de niños criados entre lobos.

Entre sus otros libros, tenemos *El campo de la Psicología Médica* (1988) que es un texto universitario; *Los nombres del exilio* (1993) se ocupa del tiempo y espacios del desterrado, y de sus representaciones; temática, que en otro tono, desarrolla en *La tarea de las palabras* (1992); veáse "Las nieves del trópico", "Carlyle o el gran reloj", y "Víctor Hugo, ese español". En su liminar al libro comentado, escribe Alejandro Oliveros:

En su particular Weltanschauung, donde la dignidad del hombre era el centro luminoso e inamovible, las palabras, con o sin significado preciso, se revestían de cierta dimensión metafísica, mística. Ya podían ser las palabras del loco, a cuya comprensión dedicó lo mejor de sus esfuerzos, o las del poeta, cuya amistad cultivó e iluminó a lo largo de breves cincuenta años".

Entre la palabra del loco y la amistad del artista, el Solanes escritor se interesó más por la música de las palabras que por la historia clínica del poeta. No desdeño sus conocimientos científicos para comentar los retratos y autorretratos, o el misterio de la memoria; pero siempre en función del ensayo literario, que definía Ortega como ciencia sin la prueba explícita. Esa particular relación entre las disciplinas, la transdisciplina, es esclarecedora en Solanes; anota sobre el género María Fernanda Palacios:

> *La selección previa de una plataforma de pensamiento puede ser un obstáculo definitivo para el que quiere escribir un ensayo. Pero sólo en la medida en que estas plataformas me construyan el camino, me estarán impidiendo ensayar, ya que, de hacerlo, me estaré limitando a repetir y a aplicar fórmulas ready made. Porque el obstáculo no está afuera, en el psicoanálisis, ni en la lingüística. Ningún método, ninguna técnica, ninguna teoría obstaculiza, impide, por sí misma, la escritura del ensayo. Es la manera como me muevo dentro de esas disciplinas donde puede estar el obstáculo.*

En la literatura Solanes evitó a la psiquiatría como plataforma previa, y en un país donde el *hablar solo* es considerado el primer síntoma de la locura, el ensayista reivindica al soliloquio, a través de cinco textos breves: "Del soliloquio y sus misterios"; "De los soliloquios inaudibles"; "Los soliloquios intrusivos"; "El soliloquio nostálgico y el didáctico"; "Un soliloquio en avión". Textos que se conectan unos a otros, sin seguir un desarrollo convencional, y que convergen en el hablar solo.

De esta escritura Yusti ha destacado el "humor de sencilla textura", así como el uso de las "analogías inteligentes e inusitadas" como Gallegos y Lichtenberg, Hugo y el castellano, Montaigne y el presidente Obregón, etc. No encontramos en su escritura una plataforma previa (en el sentido que le da Palacios), pero sí conceptos propios de su peculiar aproximación a lo literario, como es su definición de "entrelectura". Es en el inusitado escrito

titulado "Gallegos y Lichtenberg" donde hallamos entre líneas su peculiar método crítico pues "entre líneas" es el espacio privilegiado de la colaboración del autor con el lector. Escribe Solanes:

> *No se sabe si lo que desde allí nos llega es lo que el autor quería y no se atrevía —o no sabía— escribir con todas sus letras o, más bien, aquello que nosotros, los lectores, hubiéramos querido o temido que nos dijera.*

Es decir, la entrelínea es entendida como un espacio virtual o potencial que se ensancha con la entrelectura: "El espacio que se abre para el lector entre lectura y lectura, entre libro y libro, es más amplio, y más amplia y más compleja la colaboración que allí se establece".

Para Solanes la colaboración tiene lugar entre el que lee y, no uno, sino por lo menos dos autores con sus respectivos personajes. Con ironía sencilla aclara:

> *Se nos dirá que entrelectura es tan solo el nombre que por capricho queremos dar a lo que sencillamente es crítica. Y en efecto, profesionales de la entrelectura podría llamarse a los críticos.*

Además del leer o escribir entre líneas, o la evidencia de la entrelectura al devenir en entre-escritura, también queremos destacar en Solanes la comunicación entre el espacio literario y los espacios de la vida cotidiana. El Lukács de *El alma y las formas* demostraba que el ensayo puede trabajar con obras de arte, o con cosas de la vida:

> *Hay, pues, una ciencia del arte; pero hay también un modo enteramente diferente de manifestación de temperamentos humanos cuyo modo de expresión es las más de las veces el escribir sobre arte. Digo sólo las más de las veces; pues hay muchos escritos nacidos de sentimientos semejantes que no entran en contacto con la*

literatura ni con el arte, escritos en los que se plantean las mismas cuestiones vitales que en los que se llaman crítica, sólo que directamente enderezadas a la vida; no necesitan la mediación de la literatura y el arte. De este tipo son precisamente los escritos de los más grandes ensayistas.

Prueba de su interés por lo vivido, pero en conexión a la poesía, lo tenemos cuando a través de recuerdos resalta el papel de la pronunciación en el lenguaje y su *perfomance*:

El mayor privilegio de los que conocieron a Artaud, consiste quizás en haber podido oírle leer sus obras. Y la de los demás. Artaud era un declamador extraordinario. Todavía recordamos con estremecimiento su escalofriante recitación de La Carroña de Baudelaire. Es, sin embargo, en las lecturas que daba a sus propias composiciones en donde mejor hacía sentir el trascendental poder del lenguaje hablado. Sus textos, especialmente los de las últimas épocas, son a menudo descarriantes; parecen exigir análisis cuidadosos y meditación severa. Oírselos, era sentir algo muy diferente: los párrafos que más obstrusos se podrían juzgar, en sus labios se hacían transparentes y, por el sólo hecho de ser él quien las dijera, las imágenes más temerarias parecían imponerse al espíritu por sí mismas. Lo que uno leía sin acertar con el sentido, al ser dicho por su voz, a la que una ligera tartamudez tónica daba mayor vibración, estallaba en poderosas y resplandecientes significaciones.

En esta larga cita tenemos ejemplo de cómo se comunican, en serie, la entrelínea, la entrelectura, y el testimonio de lo vivido.

Los asuntos tratados en *La tarea de las palabras* ponen de manifiesto la relación entre escritura (lectura) y vida personal. Escribe sobre el destierro, siendo él mismo un exilado. Una presentación a su traducción de Ponge para el No. 2 de la Revista *Poesía* (1971), es retomada como introducción al "Homo translator". Y será en su senectud cuando se ocupe de los soliloquios. Solanes

rescata literariamente el postulado de Cabanis de que el cerebro digiere en alguna forma las impresiones, y hace orgánicamente la secreción del pensamiento; por eso el soliloquio es una especie de incontinencia: "Sentimos rubor de ver expuestos al público pensamientos a medio formar y, por tanto, sólo nuestros a medias". A partir de Solanes podríamos entender —ahora se nos ocurre— que el ensayo sería una especie de maduración del soliloquio contenido, más formado, más o menos nuestro, y que nos informa sobre algo, y a la vez sobre alguien: ese alguien que soy yo.

Hubiéramos querido que nos dijera que el soliloquio contenido y elaborado es el germen de todo ensayo. Consciente de la relación íntima entre la tarea del pensar y la del hablar (por extensión del escribir), se sentía a sus anchas el doctor Solanes en el ensayo como género literario, pues ninguno se parece como este a la secreción del cerebro. Recordando a Bioy Casares: "Hay algunos géneros perpetuos. Porque no depende de formas y porque se parece al fluir normal del pensamiento, el ensayo es, tal vez, uno de ellos".

Y *La tarea de las palabras* es, tal vez, un libro perpetuo dentro de nuestra ensayística.

Bibliografía

Bioy, A. (1948). *Estudio preliminar.* En: *Ensayistas ingleses*. Jackson Editores, Buenos Aires.

Comas, A. y Carbonel, A. (1950) *La literatura catalana*. En: Diez, J. (Comp.). *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas.* Taurus Ediciones, Madrid

Grases, P. (1993). *Prólogo.* En: Solanes, J. *Los nombres del exilio.* Monte Ávila Editores, Caracas.

Lukács, G. (1975). *El alma y las formas*. Ediciones Grijalbo, Barcelona.

Oliveros, A. (1992) *La tarea de José Solanes*. En: Solanes, J. *La tarea de las palabras*. Ediciones del Rectorado, Valencia.

Palacios, M. (1986) *Sabor y saber de la lengua*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Solanes, J. (1993) *La tarea de las palabras.* Ediciones del Rectorado, Valencia.

_____ (1971) *Admirar y traducir.* En: Revista *Poesía*, No. 2, Valencia.

Yusti, C. (1997) *De ciertos peces voladores*. F. E. Predios

GUILLERMO MENESES:
LA CIUDAD IMPOSIBLE

Rafael Victorino Muñoz

Hijo de Olegario Meneses y Matilde Amitesarove, Guillermo Meneses nace en Caracas, el 15 de diciembre de 1911. Escritor, abogado y funcionario público, cursa sus primeros estudios en el colegio Chaves[60], luego en el instituto San Pablo y secundaria en el colegio San Ignacio; de esta formación jesuítica el autor haría posteriormente catarsis en algunos momentos de su obra. Ya que este modelo educativo marcó acentuadamente a Meneses, quien de manera recurrente en su obra, plantea el conflicto entre el pecado y la tentación.

Meneses obtuvo el doctorado en Ciencias Políticas de la Universidad Central de Venezuela en 1935; alternó su escritura con el ejercicio de diversos cargos públicos, entre otros: Procurador

60 O Chávez, en diversas obras de referencia aparece el nombre del colegio escrito de una u otra manera.

general del estado Miranda; fiscal del Ministerio Público en el estado Guárico; juez de primera instancia en lo penal del estado Anzoátegui y relator de la Corte Suprema del estado Guárico; Escribiente del Ministerio de Relaciones Exteriores, Primer secretario de las embajadas de Venezuela en Bruselas y en París. Fue el cronista de la ciudad de Caracas desde 1965 hasta su muerte.

Su activismo político se inició prematuramente (y también se agotó temprano), cuando se une a los miembros de la llamada Generación del 28, que manifestaban contra el régimen del general Juan Vicente Gómez; con apenas 16 años, se le considera el benjamín de este grupo de intelectuales y dirigentes políticos en ciernes. A consecuencia de ello, estuvo encarcelado: lo envían a *Las Colonias* y luego al Castillo de Puerto Cabello, de donde sale en noviembre de 1929.

La estadía en la cárcel, sin embargo, fue de mucho provecho para él[61], ya que tuvo oportunidad de entrar en contacto con una literatura que sólo parecía circular clandestinamente en los centros de reclusión para presos políticos, en una experiencia curiosamente enriquecedora. Al respecto, refiere el mismo autor:

> *Nunca podré explicarme por qué milagros los libros prohibidos por la dictadura, que jamás se consiguieron en las librerías de Caracas, aparecían tras las rejas del Castillo Libertador. Cuando entramos no sabíamos diferenciar a Marx de José Gregorio Hernández, pero salimos hablando de socialismo científico.*

Este mismo episodio de la vida del autor, el encarcelamiento durante el gobierno de Gómez, también nutre una parte de su

61 Y no sólo para él, muchos miembros de dicha generación a partir de ese movimiento logran una interesante proyección, política o literaria, que quizás no hubieran conseguido sin la presencia del Benemérito, por paradójico que parezca.

obra, particularmente aparece en el *Falso cuaderno de Narciso Espejo*, como *El acto de la protesta*.

Luego de culminar su Doctorado en Ciencias Políticas, se une a las filas del partido ORVE, liderizado por Rómulo Betancourt. En 1937, aparece en el *Libro rojo* —suerte de catálogo de sospechosos de conspiración contra el lopecismo. Posteriormente, en la década de los 40, Meneses integra, junto con un nutrido grupo de intelectuales, el Partido Democrático de Venezuela, en torno a la figura de Isaías Medina Angarita. Pero, tras la caída de este último, en octubre de 1945, y en buena medida desencantado, nuestro autor dejaría de un lado el activismo y pasaría a ocupar, discretamente, los cargos que al inicio se señalaron. Nunca pareció mostrar mayor interés por algún cargo de elección popular.

En cuanto al contexto literario, no obstante el hecho de que sus primeras lecturas y devociones, como él mismo confiesa, fueron más bien clásicas, y hasta pueriles (Salgari, Azorín), la vida y la escritura de nuestro autor se inician y transcurren en el período de las vanguardias, que tardíamente llegan a Venezuela. Como se mencionó, es en la cárcel donde tienen oportunidad, tanto él como algunos de los miembros de su generación, de entrar en contacto con las nuevas corrientes artístico literarias, con las cuales encontraría cierta afinidad. Aunque él nunca se adscribió a ningún grupo en particular ni suscribió manifiesto alguno, no fue pues ni militante político ni militante en el arte.

El contacto con la vanguardia artístico literaria también lo tuvo, de primera mano; aunque la estadía en Europa, adonde fue enviado como diplomático[62], sería desde 1948 hasta 1953, cuando ya la mayor parte de los movimientos habían perdido fuerza.

62 Una de las más interesantes, pero no precisamente demasiado conocidas, piezas de nuestro autor tiene que ver con la vida de un diplomático: *Cable cifrado*, publicado por primera vez en 1961, en el número 113 de los *Cuadernos literarios* de la Asociación de Escritores de Venezuela. Es una delirante obra maestra, de gran *suspense*; ignoro por qué Meneses no quiso incluir este texto en sus *Diez cuentos*.

Estando precisamente en París escribe y publica uno de sus textos más emblemáticos: *La mano junto al muro*, que lo inscribe, para siempre, en la historia de la literatura latinoamericana.

En líneas generales, la biografía de Meneses no constituye una aventura particularmente emocionante. Se casó por primera vez, en 1944, con Sofía Imber; de esta unión, que duró veinte años, nacen cuatro hijos, tres de ellas mujeres. Sus últimos años, en delicado estado de salud, los pasó al parecer en soledad, únicamente al cuidado de una enfermera, hasta su muerte acaecida en Porlamar (Nueva Esparta), el 29 de diciembre de 1978.

Wilde decía que la vida de la mayoría de los artistas es más intensa en sus creaciones que en la existencia misma, la cual podría resultar demasiado sosa. Quizás el mismo Wilde fuera la excepción, quizás lo dijo para que supieran que él era esa excepción. Pero, en cuanto a Meneses, lo más importante es su narrativa, y es de lo cual queremos hablar.

La narrativa de Meneses

Ya en 1930 nuestro autor había visto impresa una obra con su rúbrica en la revista *Élite*; se trata del relato "Juan del cine". Más que la importancia del mismo relato —que pone de manifiesto su interés por uno de los temas y asuntos de la civilización moderna y su afinidad con el futurismo— su presencia en dicha publicación constituye, según el propio Meneses, su *bautismo como escritor*, ya que ese número precisamente ha pasado a ser paradigmático, emblemático y definidor de una generación de escritores, que se formaron durante los años finales del gomecismo.

Empero, para Meneses, 1934 es su año: es entonces cuando circula su primera novela —*Canción de negros*— así como ve publicados los relatos *Adolescencia* y, en un volumen especial de la Asociación de Escritores de Venezuela, "La balandra Isabel llegó esta tarde", una de sus más celebradas piezas, que sería

posteriormente adaptada al teatro, al cine y hasta la televisión, deparándole a nuestro autor un especial reconocimiento.

Entre esa fecha (1934) y el momento de su muerte (ocurrida como se dijo en 1978), y aún después, son editados numerosos libros de Meneses en casi todos los géneros: novelas, cuentos, obras teatrales, ensayos; también escribió guiones para radio, crónicas; sólo con el género poético no quiso probar suerte nuestro autor, hasta donde tengo noticia. De igual modo, las colaboraciones de Meneses con diversas publicaciones periódicas son numerosas: con la *Revista Nacional de Cultura* (desde 1941) y la del diario *El Nacional* (desde 1945), la *Revista de América* de Bogotá (1946), el papel literario de *El Nacional* (desde 1954). Asimismo, fue director de la revista *Élite*, de *Ahora*, *El tiempo*, *El Nacional, Últimas Noticias*, la revista del Concejo Municipal de Caracas, *Crónica de Caracas* (noviembre 1964), donde escribió con los seudónimos de *Juan de Caracas* y *José de las Gradillas*.

En cuanto a premios y reconocimientos, Meneses también saboreó las mieles de los certámenes literarios: ganador del concurso de la revista *Élite* con *Campeones* (en 1939), ganador del Concurso de Cuentos de *El Nacional* con "La mano junto al muro" (en 1951), ganador del Premio Arístides Rojas de novela con *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (en 1952), Premio Municipal de Prosa por *La misa de Arlequín* (en 1963). En 1967 obtiene el Premio Nacional de Literatura por su obra en conjunto.

La narrativa de Meneses ha sido objeto de diversas valoraciones, análisis y estudios, por parte de la crítica en Venezuela y en Latinoamérica, que considera tanto la importancia de la obra menesiana *per se*, como lo que representa en el proceso literario venezolano y latinoamericano del siglo XX, esto es, en el contexto de la literatura que le precedió y en el contexto de las vanguardias; y es que se puede considerar que nuestro autor formó parte de un proyecto estético común, junto con otro grupo de escritores de su época.

Guerrero (1996) considera que Meneses se constituye en un puente que lleva de Pocaterra y Gallegos hacia Garmendia y Balza, del criollismo y el costumbrismo a la indagación psicológica y a la experimentación con el lenguaje. El término empleado por este crítico me parece justo para definir la obra de Meneses: un puente, porque tiene un punto de apoyo en el otro lado, no deja del todo lo que antes fuera y, por el otro lado, llega a esta orilla donde ya podemos hablar de la narrativa contemporánea.

Para Meneses, en su contexto de inicio, en los años treinta, parecía ineludible la impronta del galleguismo, máxime cuando el autor de *Doña Bárbara* había dado a la luz esta obra exactamente un año antes de que Meneses comience a publicar; y de verdad que el revuelo por la obra de Gallegos era enorme en ese entonces, en Venezuela y en toda la América de habla hispana, hasta en la península. El mismo Meneses no duda en reconocer esa notable influencia:

> *Tanto en Gallegos como en Uslar quisimos observar que lo que teníamos por criollismo podía lograr formas que lo unían a las nuevas tendencias literarias. Por ese tiempo escribí yo Canción de negros, La balandra Isabel llegó esta tarde, Adolescencia y Campeones".*

Pero si bien comienza en aquella orilla, telúrica, conforme avanzaba Meneses iba aproximándose a otros elementos, aunque no siempre fue un avance en línea recta, cronológicamente hablando. Así, mientras en los primeros textos —"Juan del cine" y "Elogio de la velocidad"— se interesó por los elementos de la civilización moderna, en una onda *futurista*, después tuvo ligeros "retrocesos" en las novelas antes mencionadas (*Campeones* y *El mestizo José Vargas*), como si desde ese puente Meneses no quisiera dejar de mirar atrás de vez en cuando.

Ahora bien, la simultánea presencia de lo telúrico costumbrista y de la modernidad, no deben significar necesariamente

una contradicción, porque se puede interpretar que en nuestro autor había voluntad de plantearse una conciliación entre la herencia de la novela regionalista y las innovaciones de la vanguardia. Proyecto que, después de valorar su obra en conjunto, pensamos que no llegó a consolidarse, menos aún a funcionar como literatura.

Quizás el único texto afortunado, enmarcado en esa intención, haya sido "La Balandra Isabel…", texto en el cual, casi a la manera de Gallegos, el paisaje es prácticamente un personaje, un elemento de la trama, una presencia de ánimo, con la diferencia de que no es el llano sino el mar:

> *…Segundo, acodado en la ventana miraba hacia el mar oscuro, enorme y cercano en la lejanía… Lleno de sombra, lleno de rumores, vibrando con bordoneo de panal gigante, está allí el mar: eso oscuro. (…) El mar. Se siente cercano; como si fuera ya a inundar todo. Como si estuviera volteando en lo oscuro de sus ruidos (Meneses, 1991: 75).*

Y no obstante esto, el autor comienza a imponer una gran distancia con Gallegos al introducir, por ejemplo, el tema de la sexualidad, tratado con desparpajo, sin tapujos, y no con la timorata reticencia de la mayor parte de los autores que le precedieron; en esta línea temática continuaría nuestro autor en textos como "Borrachera", "La mano junto al muro"; *El falso cuaderno de Narciso espejo*; "La mujer, el as de oros y la luna"; "Cable cifrado", entre otros.

En síntesis, la dualidad civilización-barbarie que en cierto modo está presente en la narrativa menesiana, al principio parecía seguir la visión de Gallegos; pero no hay que confundirse, ya que la óptica era exactamente la contraria: Meneses toma partido por el otro bando, a la manera de Rousseau; no es que haya que civilizar al bárbaro, como seguramente pensaban Gallegos y Sarmiento, sino que es la ciudad inmoral, la civilización, la que

corrompe al *buen salvaje*. Esto es evidente en *El mestizo José Vargas* y más aún en *Campeones*. Los campeones son aún hijos de la tierra, y como tales aparecen inicialmente, pero después la acción se traslada a un centro urbano, donde se transforman, degradan, envilecen: a unos la ciudad los pierde, a otros (como a Camacho) simplemente los usa.

Sea como sea, el punto es que la narrativa venezolana con Meneses había terminado de cruzar el puente y llegado a la ciudad y consolidado un cambio. Por cierto, así como se reconoce que Meneses fue "el escritor que llevó a su *mayoría de edad* a la novela moderna urbana de su país" (según dice César Aira en su diccionario), pocos críticos (entre ellos Mancera Galetti) destacan el hecho de que nuestro autor fue uno de los primeros venezolanos en tratar el tema del deporte en una narración, o dedicar la obra por completo a ello; el elemento deportivo, tan importante en la vida del venezolano ha sido en realidad poco socorrido, antes y ahora.

Volviendo a la condición urbana de su narrativa, pienso que Meneses, acaso sin proponérselo, muestra el itinerario seguramente seguido por muchos de nuestros compatriotas: dejan el campo pero no llegan de lleno a la ciudad, sino a su periferia; de una marginalidad semirrural los *campeones* pasan a la marginalidad urbana; la ciudad, la verdadera ciudad, con su supuesto progreso material y económico, sus edificios y oficinas, sus vehículos, sin embargo sigue siendo para los personajes eso que queda lejos; lo que ven los *campeones*, lo que vemos inicialmente de la Caracas de entonces, es un puro arrabal, un ambiente totalmente sórdido: un botiquín, un callejón, una pensión de mala muerte; una ciudad de pobres y fracasados.

Ahora bien, aunque de acuerdo con Garmendia, en la narrativa de Meneses la cultura marginal se incorpora a la visión de lo venezolano, con cierta crítica implícita de las estructuras sociales, sobre este particular tengo algunos resquemores con Meneses. Una literatura de los bajos fondos para mi gusto debería ser

o podría ser más cruda, con menos *metáforas*, menos distracción en el lenguaje (quizás leí mucho la novela negra en mi adolescencia). A veces Meneses más que un Zola quiere parecer un Rubén Darío (esto sobre todo se ve en *El mestizo…*, entre otras, donde nuestro autor usa un lenguaje sumamente ampuloso).

Con respecto al tratamiento de los personajes, Meneses también comenzó marcando distancia en relación con la literatura criollista, incorporando a los personajes negros y mestizos como personajes principales, no sólo como los antagonistas o antihéroes (piénsese, por ejemplo, en el *Negro malo* o en *Presentación Campos*), sino también como personas, simplemente. Algunos tienen el anhelo de una existencia plena, de buscar abandonar la marginalidad, como la Esperanza de "La Balandra…" tienen esa secreta aspiración, pero muchos se solazan en su miseria o en su vida al margen; según Paz Castillo, estos personajes —como *El duque* o Gregorio Cobos— tienen algo del pícaro resignado a su condición, y se sienten realizados plenamente en lo que son y no desean dejar de ser. No evolucionan sino hacia la abyección y la degradación, como se ve en *Campeones*: Teodoro Guillén, si bien al inicio participaba del anhelo de realizarse, a través del deporte, se deja ganar por el vicio y por la molicie; pronto se convierte en una caricatura de sí mismo, un alcohólico, pendenciero, chulo de poca monta y hasta travesti. José Luis, otro de los personajes de *Campeones*, termina peor: muere en el abandono, casi en la indigencia.

Esto se evidencia más en los personajes de sus primeras obras, los que en realidad se *ven*; porque posteriormente Meneses va del dibujo firme y acentuado de los personajes, casi tipos balzacianos diría yo, hacia un desdibujamiento, un claroscuro; lo que va quedando del personaje son atisbos. Es decir, el personaje símbolo, el que se constituye en arquetipo de algo, desaparece por completo en algún momento de la narrativa de Meneses. En efecto, los personajes de "La mano junto al muro", qué son sino un gesto en una pared, un gesto queriendo decir "aquí, aquí". Esto no apunta

solamente a la caracterización del personaje, o a la falta de, sino que en sentido más amplio, es un rasgo de la escritura hacia la que fue evolucionando Meneses y que encuentra su momento culminante en "La mano junto al muro" y en *El falso cuaderno*.... El mismo narrador omnisciente va dejando paso a un narrador vacilante, en una escritura que a fuerza de escamotear y ocultar los hechos termina siendo paradójicamente reveladora.

Sobre este punto, la crítica ha querido ver la existencia de dos grandes momentos en la narrativa de Meneses, asunto que ha sido por demás discutido por muchos autores. Hay quienes defienden esta tesis, entre ellos Liscano, Balza, Araujo; en el Prólogo a la edición de la edición de "La mano junto al muro"/*El falso cuaderno de Narciso Espejo*, de la Biblioteca Básica de Autores Venezolanos hecha por Monte Ávila, Navarro resume tal tesis de la siguiente manera:

> *...el proceso de producción [de la narrativa de Meneses] (...) se desarrolla en dos fases bien diferenciadas: una que va desde 1930 hasta 1942 y otra que comprende desde 1942 hasta 1962, donde se ubican el cuento "La mano junto al muro" (1951) y la novela El falso cuaderno de Narciso Espejo.*

De Nóbrega cuestiona tal división aparente, ya que considera que no hay una diferencia ni tan clara ni tan tajante entre el primero y el segundo períodos, que incluso llega a poner en entredicho:

> *Los primeros cuentos de los años treinta, si se quiere, prefiguran textos posteriores y depurados como "La mano junto al muro" (1951). Persisten las obsesiones temáticas, los personajes marginales, la transición del paisaje rural al urbano; el giro descansa en el tratamiento de dichos aspectos.*

Esto quiere decir, que la unidad prevalece por encima de las diferencias que se puedan apreciar entre los textos de Meneses de distintas épocas. Sobre todo si consideramos que básicamente los temas en la narrativa de Meneses son dos: el conflicto del yo y el conflicto entre el bien y el mal. A veces parece que Meneses trabajó sus textos fundamentándose en la teoría combinatoria: con pocos elementos siempre dispuestos de manera distinta. Por ello, nuestro autor apela al retorno de personajes, como Balzac; pero no sólo vuelve a los personajes, sino a los temas y motivos y formas: la educación religiosa, la figura paterna, la trasgresión, inicio al sexo, la rebeldía; la repetición ritual de las frases que ocurre en "La mano junto al muro" ya estuvo al inicio de *El mestizo*…

Yo no me siento muy apto para afirmar, de manera tan rotunda, cuándo finaliza un Meneses y cuándo inicia el otro. Pero sí puedo ver que el que comenzó a escribir, el que publicó *Canción de negros*, y que a la manera de Uslar buscaba reafirmar una identidad nacional desde la literatura, ya no era el mismo que años después urdió *La misa de Arlequín*. Acaso a lo largo de su proceso de escritura, en Meneses se pueda ver, como en ningún otro, una línea de evolución dentro la narrativa venezolana contemporánea. Entre el primer Meneses y el último hay "la distancia que va del clásico al barroco", citando a Araujo (aunque él se refería más exactamente a la diferencia entre Gallegos y Meneses). También hay la distancia del que creía en un proyecto de nación y del que termina asumiendo una posición irónica y nihilista.

Sin embargo, no por ello debe verse "la narrativa de Meneses como un todo organizado y coherente que ha de encaminarse hacia un final preconcebido desde sus textos iniciales", como ingenuamente pretenden algunos (tal afirmación es de Lasarte). Si bien puede verse una línea, no es una línea recta, como dije al inicio, y mucho menos se debe creer que Meneses estaba haciendo una calistenia desde textos como "Tardío regreso…", preparándose para *El falso cuaderno*…; claro, si lo vemos en retrospectiva,

todo parece coincidir, pero sería fatuo imaginar una visión tan profética en un autor con respecto a su propia obra.

La trilogía fundamental

Meneses fue el autor de diversas obras, pero fundamentalmente lo es de tres textos narrativos: "La balandra Isabel llegó esta tarde", "La mano junto al muro", *El falso cuaderno de Narciso Espejo*; de haber escrito sólo sus otros textos y no estos tres mencionados, seguramente no estaría yo escribiendo este ensayo. La distancia que marcan estas tres con respecto a las otras no es necesariamente ni temática ni estilística; es de *resultados* en el ánimo del lector, de resultados que se han mantenido a lo largo de las décadas. Esto concuerda con la definición que Borges daba con respecto a lo que es un clásico:

> *Clásico no es un libro… que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.*

Y es que debemos reconocer que estas tres obras fundamentales de Meneses, estos tres *clásicos*, tienen muchos puntos en común entre sí y con las demás, es decir, en un examen a priori podríamos encontrar que *La misa de Arlequín* o "Tardío regreso a través de un espejo" no difieren demasiado en el planteamiento con respecto a *El falso cuaderno…*; que las historias de lupanares y prostitutas, marineros, frustrados, abundan en su obra y no son elementos exclusivos de "La balandra…".

Entonces, más que hablar de lo que hay en los textos, podría hablar de lo que hay en su lectura, es decir, cómo ha sido la lectura por parte de la crítica; así, pues, paso a revisar, con los comentarios del caso, algunas anotaciones que han hecho los autores que me precedieron, con respecto a estas tres narraciones

que considero las fundamentales en el panorama de la escritura de Meneses, comenzando con la primera, cronológicamente hablando: "La balandra Isabel llegó esta tarde", texto publicado originalmente en 1934, bajo el sello de Editorial Élite.

Sobre este relato, han sido muy elogiosas las críticas, incluso fuera de nuestra frontera: en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, Anderson Imbert (1957: 441) considera que Meneses escribió "una pequeña obra maestra"; por su parte, César Aira, en su *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001: 363), afirma que "este cuento se volvería un clásico (…); aunque realista, sus elementos de pasión y brujería anticipan la obra madura del autor".

Sin embargo, encuentro a menudo que la crítica, sobre todo en Venezuela, ha buscado valorar este relato por el contexto más que por el texto por sí mismo, quiero decir, abundan las afirmaciones del tipo:

> *"La balandra…" representó un cambio significativo en la literatura venezolana, tanto por el mundo tematizado como por la novedad del punto de vista narrativo. A partir de este texto de Meneses encontramos ya los característicos personajes impulsados por un ansia instintiva de poseer algo informe y maravilloso (Gerendas, 1995).*

En esta clase de afirmaciones no se considera a la narración en sí, sino que se le atribuye valor por lo que le precede y no por lo que en el texto sucede. O bien, se trata de resaltar "La balandra…" por lo que presagiaría en la narrativa posterior de Meneses (tal como sugiere el citado Aira, 2001).

De verdad, no encuentro nada malo en afirmar que éste el primer gran logro literario de Meneses como narrador no era demasiado diferente de un Pocaterra, salvo lo señalado en el capítulo anterior con respecto al tratamiento de la sexualidad. "La balandra…" es un cuento más o menos costumbrista, más o

menos paisajista, cuya trama transcurre, en buena parte, en un lupanar, y una de cuyos protagonistas es una prostituta, algo relativamente inédito en nuestra literatura.

Lasarte (1991) es de este parecer:

> "La balandra…" *es un cuento representativo de esa particular vertiente del criollismo que dominó la narrativa vanguardista venezolana al menos hasta los años cuarenta. La reflexión sobre la nacionalidad es la base sobre la que se asienta su intento (p. 13).*

Incluso el mismo Meneses (citado por Lasarte, 1991) "cuestionaba las fórmulas del criollismo convencional" y señalaba, por otra parte, "la necesaria empresa de reconstrucción que supone este nuevo criollismo". Paradójicamente "La balandra…" se constituye en un hito difícil de superar, que marca la decadencia de esta tendencia costumbrista; la agota, prácticamente.

Al margen de esta discusión, pienso que la calidad del texto va más allá y no depende de eso; si alguien me dijera que el cuento lo escribió alguien a principios de este siglo XXI, no sólo le creería, sino que me seguiría pareciendo un cuento extraordinario. Las razones por las que me lo parece yo mismo las ignoro, como me sucede con muchos otros textos que me han parecido también excepcionales; sólo sé que "La balandra…" tiene ese sino de lo indeleble, de lo que permanece en nuestra memoria aún a pesar de los años; tiene también esa cualidad de los grandes textos: aún a pesar de las erratas que podamos advertir, parecen a todas luces inmejorables, imperfectibles.

La historia de "La balandra…" acaso encuentra su continuidad en "La mano junto al muro", y acaso también podría encontrar allí su final. Si bien son afines en algún momento, en "La balandra…" la óptica es irónica; en "La mano…" se va a lo dramático. " La mano junto al muro", considerado como "el cuento por excelencia de la época contemporánea en Venezuela" (Lasarte,

ob. cit.), es una historia "entre policial, gótico y experimento con el tiempo, en formato de rompecabezas" (Aira, 2001), donde se "incorpora discontinuidad al diseño global de la narrativa" (Guerrero, 1996).

En este texto, se entrelazan, se encuentran o desencuentran, varias historias; básicamente: la historia de un castillo que se ha convertido en prostíbulo; la de una prostituta a quien apodan *Bull shit*, una mujer cuyos recuerdos son vagos y difusos, como si viviera en perpetuo ensueño; la historia de un crimen que acaso alguien trata de reconstruir; pero también hay una historia más: la historia del mismo texto, el contar sobre lo que se cuenta; recurso al cual Meneses volverá a apelar, en *El falso cuaderno…*, pero llevándolo a sus máximas consecuencias.

"La mano junto al muro" puede ser leído así como un exigente compendio de temas y recursos ya empleados en textos anteriores pero llevados ahora al plano de una escritura que transgrede los límites de una ficción realista. La prostituta, el puerto, la oscura intimidad de la alcoba, la expresión del deseo y la breve crónica de un sino trágico son, en efecto, rasgos que ya pertenecen a la obra menesiana, tanto o más que una prosa poética que gira constantemente sobre sí misma en reiteraciones y variaciones. (Guerrero, 1996: 86).

Para Gerendas (1995), el tema de la escritura como invención o como ficción, incluso el cuestionamiento de las mismas posibilidades de la escritura, se vincula orgánicamente con la idea central de la narrativa de Meneses. Se trata pues, de la reflexión, más bien, la interrogación de la narración sobre sí misma, discurso autorreflexivo éste que ya estuvo presente en un relato anterior: "Tardío regreso a través de un espejo".

En relación con este discurso, Navarro (2005) señala que "La mano junto al muro":

> *…se desenvuelve como una historia conducida por una voz narradora única que reconstruye la historia desde un pasado,*

> *integrando otras voces que aun situándose en un nivel temporal distinto, remiten a un pretérito que corresponde al del cuento ya contado, pero que vuelve a contarse. En ese juego, la voz conductora rescata palabras y gestos (...). El resultado es la creación de una polifonía en la conciencia del narrador, además de un juego que en apariencia genera confusión de hablantes (p. XII).*

El narrador, más valdría decir la voz, que nos lleva entre los vericuetos de "La mano junto al muro", "por momentos parece saberlo todo pero (...) deliberadamente restringe su campo focal" (Guerrero, 1996). Se mueve entre la omnisciencia y la reticencia, entre "la incertidumbre y la ambivalencia" (Lasarte, 1991), con "unos cambios de perspectiva que borran los linderos entre exterior e interior, entre lo que se dice y lo que se piensa, entre percepción y recuerdo" (Guerrero, ob. cit.). Así, todo lo que parece tener consistencia de realidad se torna irreal, fantasmal.

Para el ya citado Lasarte, Meneses, al obrar de esa manera, plantea una total desconfianza en el realismo precedente, incluso con el de sus propios escritos, estableciendo una distancia que no volverá a transitar: "La mano junto al muro" constituye un punto de no retorno en su trayectoria narrativa. A este cuento seguirían las novelas *El falso cuaderno de Narciso Espejo* y *La misa de Arlequín*, urdidos bajo la misma premisa: desconfiar del lenguaje que cuenta.

Comúnmente se reconoce que una de las mayores virtudes de "La mano junto al muro" consiste en cambiar el énfasis hacia el discurso a costa del sacrificio de la historia. "Incluso se ha negado la existencia de una trama, lo que permitiría hablar más de un anticuento que de un cuento" (Navarro, 2005: XI). Aunque hay críticos que se proponen *enderezar*, por decirlo de algún modo, la anécdota que se esconde detrás; es el caso de Bueno (1990), quien intenta responder y responderse qué sucede exactamente en "La mano junto al muro".

Sea como fuere, la historia en sí, como dijimos antes, parece haber pasado a un segundo plano, es como si fuera un pretexto para llegar a algo más, a algo más denso, profundo, inasible, algo que sólo puede ser explicado de manera indirecta. En este sentido, Lasarte (diez) considera que, en "La mano junto al muro", "la maquinaria narrativa hace que el relato policial se convierta por arte de escritura en una reflexión sobre la vida", tal como el propio Meneses en alguna ocasión señaló:

> *"La mano junto al muro" ha querido decir a través de un cuento, el escaso valor de la obra del hombre y de la vida humana misma; lo único que parece existir perdurablemente es el tiempo que destruye castillos, seres, sueños y los hace regresar hacia sus elementos primitivos… Este considerar como deleznable la vanidosa actividad humana es noción muy antigua… en ese relato, el tiempo [es] considerado también como imagen creada por el hombre y, por ello, tan inútil como las demás formas de la actividad humana tan falso como el placer, tan corto como los siglos, tan lento como las palabras utilizadas para contar el gesto de una mano que desliza su agonía junto a un antiguo muro… Yo dije en ese cuento (como pude) el misterio del tiempo: un misterio que se muerde la cola y forma el Cero: la serpiente de la nada.*

Así como la prostituta y el puerto tienden un puente entre los dos relatos ("La balandra…" y "La mano…"), el espejo como motivo conecta a este último cuento con *El falso cuaderno…*: "la presencia del espejo como posibilidad de captar la imagen del ser y de devolver una representación del yo y del mundo" (Gerendas, 1995). Así, la escritura de Juan Ruiz, el primer narrador que aparece en *El falso cuaderno…*, pretendería ser un espejo, pero es un espejo desfigurado intencionalmente: no se refleja él tal cual es, sino que se refleja su otro yo, al cual aspira; no se refleja realmente cómo es sino cómo le gustaría ser (ésta es la función que Vargas Llosa atribuye a la literatura).

Biedermann (1993: 178) dice que "más allá de su mera función, la importancia de los espejos deriva de la antigua creencia de que la imagen reflejada y el modelo real están unidos en una correspondencia mágica". En este orden de ideas, las vidas de los personajes (la de Juan Ruiz, la de Narciso, la de Vargas), en la medida que se van reflejando las unas en las otras, van construyendo un tejido secreto de correspondencias, como si fueran espejos, aunque no se sepa a ciencia cierta cuál es el modelo, cuál es la imagen, qué tanto se corresponden en realidad la percepción con los hechos.

Básicamente:

> *...El falso cuaderno de Narciso Espejo se plantea como* una autobiografía... *pero funciona cuestionando tanto la identidad por la escritura como la identidad de la escritura... denunciando al yo como instancia prepotente y al lenguaje en tanto instrumento falsificador de lo real (Corbalón, 1992: 89).*[63]

Y es que Juan Ruiz escribe la vida de otro como si fuera suya, o escribe la vida suya como si fuera otra, a manera de una preparación para la muerte que ha de redimirlo al convertirlo en otro. Y del mismo modo que sucede con el personaje homónimo en el poema latino, Narciso muere de haberse visto, de haberse conocido; en este caso, el autor del cuaderno desaparece una vez que ha concluido su obra. Quizás quepa la duda al preguntarse si de verdad Juan Ruiz, en ese proceso de escritura, en ese proceso de construirse desde y a través de la escritura, haya llegado a conocerse o haya seguido mintiendo y mintiéndose aun hasta el final, e incluso más allá de su muerte.

Por su parte, Gerendas (1993) considera que la imagen que en dicho texto, escrito por Juan Ruiz (que en la novela se nos presenta como el documento C), "nos proporciona de [sí mismo] es

63 El destacado me pertenece.

la que corresponde a un personaje valioso… pero en los documentos D e I se muestra como un ser gris y mediocre"; tales documentos son atribuibles a otros narradores dentro de la trama, sembrando duda y confusión. De tal suerte, el continuo ir y venir entre uno y otro narrador, entre una y otra versión de los hechos, en suma, este "continuo desplazamiento entre grados de ficción, crea un laberinto inextricable" (Aira, 2001), de cual regresamos con la vaga sensación de que todo lo que nos rodea también es ficcional, apariencial.

Existe, pues, en *El falso cuaderno…*, "la duda en torno a la validez de los recuerdos, porque cuando se recuerda, lo recordado cambia la experiencia vivida durante la recepción" (Navarro, 2005). Esta misma duda la va sembrando a lo largo del texto, el autor o los autores implícitos. Para Balza (1981) "quien nos habla desde el *Narciso Espejo*, se vuelve a cada instante irónico, dudoso de lo contado: pero intérprete fiel de los cambiantes reflejos" (p. XI). Así, no cabe duda de que lo único verdaderamente certero sea la duda misma, cartesianamente hablando. Bravo (1992) sostiene que la de Meneses es una literatura que reivindica lo falso y la incertidumbre.

En el ámbito del discurso la primera, y acaso la mayor problemática, se plantea con respecto al sujeto enunciador: ¿quién enuncia? ¿Quién narra? ¿Quién escribe? Acaso el mismo lector. *El falso cuaderno…* se plantea estas interrogantes y en mientras responde al mismo tiempo nos cuenta; es, pues, para decirlo con las palabras de Bravo (1992), un texto que se plantea como centro de su producción la razón de su estética, mostrando cómo fue y cómo ha sido el proceso mismo de la escritura.

En este sentido, Navarro (2005) considera que Meneses fue "quien primero escribió, con toda la lucidez requerida, la primera novela venezolana que expresa en simultaneidad su proceso de construcción" (p. XIX), prestando atención al sistema de producción, al proceso mismo; como si un caminante, al tiempo que describe el paisaje que le circunda vaya describiendo todo

el mecanismo de su caminar, qué músculos entran en funcionamiento, o más aun, que vaya describiendo el mecanismo de funcionamiento de la voz que habla, cómo se produce cada sonido, de suerte que termina olvidando lo que iba a decir.

Meneses, en ésta su obra más ambiciosa, y la más lograda también, ha llevado hasta sus últimas consecuencias aquella premisa de Todorov, según la cual toda obra, toda novela, cuenta, mediante la trama de los acontecimientos, la historia de su propia creación, su propia historia; dejando así de lado lo contado por el contar, lo contenido por el continente; confiando en el ojo, no en lo visto; confiando en la palabra, no en el referente; sin decidirse a decirlo todo, o algo, *aplazamiento tras aplazamiento*, como dice Balza (1981).

Para Guerrero (1996), Meneses en *El falso cuaderno…* busca indagar el sentido de su propia existencia, explorando las ambiguas relaciones entre ficción y enunciación. Al respecto, este crítico afirma: "Lo ficcional no está sólo en el plano de los objetos imaginarios que la obra describe sino también (…) en el terreno del acto de enunciación que la constituye" (p. 90); así pues, es una ficción sobre la ficción, en la cual incluso se pone en duda que alguien de verdad cuente y se pone en duda lo que cuenta.

De allí que pueda afirmarse que "nada hay menos impactante que, extraordinario o exótico que la cadena anecdótica de Narciso Espejo. Vidas cotidianas, afanes religiosos y puritanos junto al alcoholismo y la prostitución; aspirantes a escritores, empleados de oficina, un crimen vulgar, suicidios" (Balza, 1996: 278-79). Tal vez lo único particular, lo único extraordinario y verdadera y seguramente novelable, en un sentido tradicional, sea la nube amarilla que desencadena los acontecimientos al final.

No obstante, Gerendas (1993) considera que hay por lo menos dos anécdotas o dos núcleos de acontecimientos en *El cuaderno…*: la primera tiene que ver con la religión, la trasgresión y la indagación sobre el sexo, con la iniciación, con la infancia y juventud de los personajes (Juan Ruiz y Narciso); la segunda parte tiene que

ver con la vida cotidiana de los mismos ya adultos, con la degradación, decadencia y luego suicidio de uno de ellos, que es Juan Ruiz, y con los acontecimientos aparentemente desatados por la nube amarilla (el suicidio ya referido y el homicidio de un obrero).

Pero esto, como ya se dijo, al parecer termina por ser secundario en la voluntad del autor. Para Rama (1992):

> *Meneses nos proveyó de lo que, en términos de Paz, podríamos denominar como "la novela en rotación", aquella cuya materia pierde solidez al renunciar a una doctrina cerrada y segura y situarse sobre los desplazamientos del tiempo y del espacio, sobre los intersticios de la percepción, sobre la pluralidad de los emisores semejantes y distintos a la vez (p. 66).*

Curiosamente, al caminar sobre el borde, casi al filo mismo del vacío, sin perder pie, con *El falso cuaderno de Narciso Espejo* Meneses alcanza su plenitud literaria como autor y también la madurez de la novela venezolana (Balza, 1981).

A manera de cierre

Antes de emprender de lleno la escritura de este ensayo, tenía un par de ideas sobre Meneses y su narrativa. Luego, a medida que iba leyendo la bibliografía indirecta que hay en relación con este autor, me daba cuenta de que todo eso que yo creía se me había ocurrido a mí y sólo a mí, ya parecía haber sido escrito, incluso por más de un autor (Lo que ha sido pensado una vez será pensado siempre, anotó justamente La Rochelle). Así que después de concluir la redacción de esta última sección, he quedado con la culpable impresión de haber seguido fielmente aquel precepto según el cual copiar un libro es un plagio, pero copiar (de) varios libros es una tesis.

Índice de obras consultadas

Aira, C. (2001). *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé.

Anderson Imbert, E. (1957). *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica. 2da edición.

Araujo, O. (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.

Balza, J. (1981). *Prólogo* en Meneses, G. (1981), *Espejos y disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____ *Los cuadernos reversibles (la otra narrativa venezolana)*. En *Literatura y cultura venezolanas*. Caracas: La Casa de Bello.

Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.

Borges, J. (1989). *Obras completas*. Barcelona: Emecé. Tomo II.

Bravo, V. (1992). *Guillermo Meneses en la casa del espejo*. En Lasarte, J. y Achugar, H. (comps.), *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila. Pp. 171-174.

_____ (1986). *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*. Caracas: Celarg.

_____. (2006). *Transición y expectativas del medio siglo.* En Pacheco, C.; Barrera, L. y González, B. (comps.), *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott/Banesco/Equinoccio. Pp. 583-592.

Bueno, R. (1992). *Para una lectura* de *"La mano junto al muro"* En Lasarte, J. y Achugar, H. (comps.), Guillermo Meneses ante la crítica. Caracas: Monte Ávila. Pp. 165-169.

Carrera, L. (s/f). *La prosa experimental de El falso cuaderno de Narciso Espejo de Guillermo Meneses. Metaficción y transtextualidad*. Documento en línea, disponible en http://www.ucab.edu.ve. Fecha de consulta: 19-06-2008

Corbalón, L. (1992). *Guillermo Meneses: lo otro como doble.* En Lasarte, J. y Achugar, H. (comps.), *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila. Pp. 89-94.

De Nóbrega, J. (2008). *Salmos compulsivos por la ciudad.* Editorial Letralia. Documento en línea. Disponible en: http//www.letralia.com. Fecha de consulta: 19-02-2008.

Díaz Seijas, P. (1986). *Historia y antología de la literatura venezolana*. Caracas: Ernesto Armitano.

Fundación Polar (1997). *Diccionario de historia de Venezuela*. Caracas: autor. Segunda edición.

Gerendas, J. (1992). *Guillermo Meneses: la escritura y su puesta en escena*. En Lasarte, J. y Achugar, H. (comps.), *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila. Pp. 149-152.

Gerendas, J. (1995). *Guillermo Meneses* en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila. Pp. 3105-109.

Guerrero, G. (1996). *Itinerarios*. Caracas: Monte Ávila.

Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" (1987). *Diccionario general de la literatura venezolana*. Mérida, Venezuela: Editorial Venezolana/Consejo de Fomento/Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.

Lasarte, J. (2006). *Los aires del cambio: literatura y cultura entre 1908* y *1935*. En Pacheco, C.; Barrera, L. y González, B. (comps.), *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana.* Caracas: Fundación Bigott/Banesco/Equinoccio. Pp. 379-406.

Lasarte, J. (1992). *Guillermo Meneses: hacia una caracterización de su narrativa*. En Lasarte, J. y Achugar, H. (comps.), *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila. Pp. 99-127.

_____. (1991) *Prólogo* en Meneses, G. (1991) *Diez cuentos*. Caracas: Monte Ávila.

Lasarte, J. y Achugar, H. (1992.). *Guillermo Meneses ante la crítica* (comps.). Caracas: Monte Ávila.

Liscano, J. (1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil.

Mancera, A. (1958). *Quiénes narran y cuentan en Venezuela*. Caracas-México: Caribe.

Márquez, A. (1984). *Prólogo* en Meneses, G. (1999), *Campeones*. Caracas: Monte Ávila. Séptima edición.

Medina, J.R. (1969). *50 años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.

Meneses, G. (1981). *Espejos y disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____ (1991). *Diez cuentos*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (1999). *Campeones*. Caracas: Monte Ávila. Séptima edición.

_____ (2005). *La mano junto al muro/El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Caracas: Monte Ávila.

Navarro, A. (2005). *Prólogo* en Meneses, G. (2005). *La mano junto al muro/El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Caracas: Monte Ávila.

Nuño, A. (1991). *Sobre Guillermo Meneses o el debate de la modernidad*. En Ortega, J. (comp.). *Venezuela: fin de siglo*. Caracas: La Casa de Bello. Pp. 109-113.

Paz Castillo, F. (1994). *Obras completas*. Caracas: La Casa de Bello. Tomo V.

Rama, A. (1992). *Guillermo Meneses, la novela en rotación*. En Lasarte, J. y Achugar, H. (comps.), *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila. Pp. 65-68.

Rivera, F. (1992) *Los espejos de Guillermo Meneses.* En Lasarte, J. y Achugar, H. (comps.), *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila. Pp. 69-73.

Uslar Pietri, A. (1995). *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

Zacklin, L. (1985). *La narrativa de Guillermo Meneses*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

VICENTE GERBASI: IMÁGENES Y OSCILACIONES EN EL ESPACIO POÉTICO

Christian Farías

El más universal de los poetas venezolanos

La lírica de este gran poeta, Vicente Gerbasi (1913–1992), quizás el más grande constructor de imágenes de las letras venezolanas, ha sido reconocida como la más representativa de la poesía moderna venezolana del siglo XX, en virtud de sus logros formales y estilísticos, dentro de lo cual hay que destacar, sin duda, el dominio de un lenguaje propio, denso y de alta calidad poética. En segundo término, Gerbasi alcanza una representación verbal de la naturaleza tropical venezolana, particularmente la de su pueblo natal Canoabo, como no lo había hecho antes ningún otro poeta, proyectándola hacia una universalidad cósmica reveladora de enigmas y misterios, de nostalgias y soledades. Así, Gerbasi convierte el paisaje exterior en cantera de imágenes y

tejidos verbales deslumbrantes, gracias a su particular forma de percepción sensorial y racionalidad sensible para aprehender las analogías entre los diferentes elementos del espacio. En tercer término, se trata, también, de una obra tejida sostenidamente en el tiempo, que logra una gran densidad y consustanciación con la condición humana y compleja del hombre en su relación con el cosmos y su entorno inmediato, razón por la cual se constituye en un extraordinario estandarte de humanismo profundo, elevado y bello que las letras venezolanas le brindan hoy al mundo.

Desde sus inicios, supo ser tenaz hasta hacerse dueño de un universo poético propio, coherente, múltiple y complejo, marcado por la incesante búsqueda dentro de las vivencias personales de su ámbito local y las obsesiones y preocupaciones universales, como la vida, la muerte, la soledad, los misterios, la angustia. Atado a la rosa de los vientos, erigida emblemáticamente junto a sus compañeros del grupo Viernes, y a un muy equilibrado humanismo, puso en marcha un dispositivo escritural de manera sostenida durante toda su vida intelectual, para quedar sembrado en la mejor tradición poética de nuestro país y de Hispanoamérica.

Por tales razones, el reconocimiento de la crítica ha sido unánime, tal como lo afirma Francisco Pérez Perdomo (1986) en el inicio de su prólogo a la Antología editada por la Biblioteca Ayacucho. Pero la unanimidad del reconocimiento se consuma, fundamentalmente, en torno a su más reconocido y difundido poema *Mi padre el inmigrante* de 1945. Texto de treinta cantos en el que logra sintetizar, de manera extraordinaria, la búsqueda iniciada con *Vigilia del náufrago,* su primer libro de 1937. Mucho antes de su muerte, cuando cumplió setenta años de edad, el mismo Ludovico Silva (1985), nuestro brillante y sensible, estudioso y crítico Ludovico, nos dejó su sincero testimonio al afirmar que Gerbasi es "el más grande poeta venezolano de todos los tiempos, digno de ser postulado al Premio Nobel, y que su poema *Mi padre, el inmigrante* es la mejor pieza poética que se ha escrito en Venezuela." (1985: 41). Luego de destacar sus cualidades, su talento y la

calidad de su escritura, Ludovico cierra sus comentarios diciendo que por tales razones, Gerbasi es "el más venezolano y el más universal de nuestros poetas." (46)

Publicada originalmente en distintas editoriales en sus respectivos momentos, su obra poética se encuentra reunida en tres antologías: la editada por el Ministerio de Educación en 1956, colección Biblioteca Popular Venezolana; la editada por Monte Ávila en 1970; y la de la Fundación Biblioteca Ayacucho en 1986. Esta última recoge, en forma cronológica, todos sus textos hasta ese momento antes de su muerte: *Vigilia del náufrago* (1937); *Bosque doliente* (1940); *Liras* (1943); *Poemas de la noche y de la tierra* (1943); *Mi padre el inmigrante* (19454); *Tres nocturnos* (1964); *Los espacios cálidos* (1952); *Círculos del trueno* (1953); *Tirano de sombra y fuego* (1955); *Por arte de sol* (1958); *Olivos de eternidad* (1961); *Poesía de viaje* (1968); *Rememorando la batalla de Carabobo* (1971); *Retumba como un sótano del cielo* (1977); *Edades perdidas* (1981); y *Los colores ocultos* (1985).

Algunos elementos esenciales de su contexto histórico inicial

La poesía de Vicente Gerbasi ve la luz e inicia su alumbramiento en una etapa particular de nuestra historia nacional. Atrás han quedado los años de la dictadura gomecista, noche oscura y quieta, pero preñada de renovación y deseos de libertad. El presente del joven poeta, la década del treinta, es un tiempo inquietante e incierto. Pero el futuro aparece como un horizonte abierto a la rosa de los vientos.

Desde el punto de vista social y político, el país ha entrado de lleno en el modelo de desarrollo capitalista dependiente del eje imperial norteamericano. El petróleo ya es la base fundamental del nuevo modo de producción económica. La sociedad venezolana ha encontrado en los partidos políticos su forma de organización para librar las luchas por la democratización y la

modernización de las estructuras económicas políticas, sociales y culturales. La generación del 28 representa la primera vanguardia política e intelectual, cuyas bases doctrinarias están bifurcadas entre el pensamiento dialéctico marxista, encarnado en el Partido Comunista de Venezuela, PCV; y la doctrina socialdemócrata, representada por Acción Democrática. Ambas tendencias, empeñadas globalmente en la empresa modernizadora del nuevo país emergente del final de la era caudillista y de la nueva riqueza negra que brota de las profundidades de nuestro suelo. (Cf. Osorio, Nelson, 1985).

En el plano internacional, las circunstancias generan angustia y desconcierto. Europa viene de la experiencia amarga de la primera gran guerra de 1915 a 1919 que derrumbó todas las expectativas y promesas de bienestar ofertadas por el modelo económico capitalista industrial. El alerta lanzado por los primeros románticos, años atrás, contra el maquinismo y el industrialismo, no sólo se había materializado en los procesos de alienación y empobrecimiento espiritual del hombre, sino que tornose patético y trágico. La crisis espiritual generada por la primera guerra; y el estremecimiento de la conciencia intelectual europea con el surgimiento del psicoanálisis y el triunfo de la primera revolución socialista en la Rusia atrasada de los zares, conforman el escenario para el surgimiento de vanguardias políticas y literarias más radicales como el dadaísmo y el surrealismo, cuya influencia en el campo de la poesía es bastante significativa.

Vendrá luego la crisis económica y social de finales de la década del veinte que azotará de nuevo al viejo continente. A mediados de los años treinta, Hitler encabeza el ascenso del nazi-fascismo. Stalin liquida el sueño de la liberación socialista en Rusia, instaurando su propia dictadura bajo el pretexto de resguardar el avance del realismo socialista. España vive el drama de la guerra civil, en la cual una nueva generación de poetas compromete lo mejor de sus sueños. Entre ellos destacan Federico García Lorca, quien muere asesinado en 1936 y Miguel Hernández quien

fallece encarcelado en 1942. De América, en generosa demostración de hermandad hispanoamericana, el poeta César Vallejo, como militante comunista, compromete y arriesga, igualmente, su vida en la guerra civil española. No muere en ella, sino dos años más tarde en París.

De nuevo, la guerra asoma inexorable en el horizonte. La conciencia intelectual europea vive el desconcierto y la incertidumbre. Del marxismo a la socialdemocracia, del estalinismo al fascismo, del psicoanálisis al existencialismo. Las vanguardias entran en crisis y las potencias reacomodan sus fuerzas para entrar en una nueva conflagración, cuyo resultado final será el reparto del mundo en áreas de influencia bajo el estigma de una paz sostenida en el llamado equilibrio del terror, fórmula chantajista para mantener la sociedad mundial a merced de la llamada Guerra fría, sostenida entre Estados Unidos y la URSS con sus respectivos bloques de países aliados al este y al oeste de Europa.

Estos apretados señalamientos del contexto histórico no obedecen a una simple y formal referencia para ubicar temporalmente al poeta Vicente Gerbasi y su obra. Soy de los que piensan que en cualquier literatura, independientemente del género, la relación del texto con el contexto es fundamental, por varias razones que no expondré en este momento por cuanto ese no es el tema de estas notas. Pero, cuando uno lee los primeros poemas de Gerbasi y recibe ese impacto extraño, esas imágenes de desintegración, de destrucción, de muerte, de dolor, de naufragio, inmediatamente surge la necesidad de identificar, más allá del texto, en el terreno de lo extra-literario, los referentes posibles que nos ayuden a entender y disfrutar mejor la propuesta que el texto nos ofrece. Por esa razón, es posible afirmar, entonces, que quizás dentro de esas circunstancias históricas de comienzo del siglo XX, estén ubicadas las motivaciones, los hechos de la realidad objetiva que el poeta transforma, en su ejercicio de alquimista, en otra realidad subjetiva y estética, materializada en ese conjunto de poemas que componen su primer libro *Vigilia del náufrago* y

que permanecerán, recreados de distintas maneras, a lo largo de toda su obra.

Heredero y constructor de la modernidad poética

La poesía de Gerbasi se inscribe, entonces, en el contexto de las vanguardias enfrentadas a las nuevas realidades de un mundo que ha tomado los derroteros de la destrucción económica, ecológica, moral y espiritual, a partir del primer tercio del siglo XX y que hoy ha llegado a límites graves. Su poesía es, inicialmente, un tipo de creación vanguardista con una gran potencialidad subversiva que no buscó curso en los referentes sociales, políticos o ideológicos como sí ocurrió tiempos después en la poesía de Valera Mora, por ejemplo, sino que encontró cauce en sus propias vivencias y su relación con el paisaje. Por eso, siendo vanguardista, no es una poesía de acción, como la postularon los surrealistas, ni de hermetismo verbal absoluto o de rupturas radicales de la gramaticalidad ni desarreglo total del sentido, a la manera de Rimbaud, Mallarmé o el dadaísmo, y sus epígonos.

La lectura de la poesía de Gerbasi, nos permite afirmar que en ella se recoge la herencia de los románticos alemanes, particularmente el espíritu panteísta de Hölderlin y la identificación con la noche, tan propia y vital para Novalis. Pero también, debo decir que Gerbasi hace suyo y desarrolla magistralmente hasta el cansancio la percepción sensorial y la actitud racional de los simbolistas franceses, pienso en Baudelaire y Verlaine, para convertirse en un auténtico arquitecto imaginista del trópico. En su poesía resuenan ecos del modernismo hispanoamericano, especialmente las audacias rítmicas de Rubén Darío, así como ciertas visiones desintegradoras del Neruda de *Residencia en la tierra* y el sentimiento nostálgico de Vallejo. Igualmente, en su obsesión temática por su aldea nativa, presente en casi toda su obra, Gerbasi logra una extraordinaria re-creación de la herencia nativista-criollista de Bello y de Francisco Lazo Martí, convirtiéndola en

una tradición moderna o en una moderna tradición de nuestra poesía.

El mundo onírico del surrealismo y, en general, las diferentes expresiones vanguardistas, tanto de Europa como de América Latina, están presentes en su poesía; sin que ello signifique adherirse ni dogmática ni pasivamente a cualesquiera de ellas. Más bien dialoga, a través de su incesante imaginismo intertextual y recreativo, con todas estas corrientes, aun con las adversas a su arte poética. Y por ese camino, logra una arquitectura verbal que lo distingue, un universo existencial, pero al mismo tiempo representativo de su geografía natal y de su gentilicio. Juan Liscano (1985) sintetiza así su labor creadora:

> *Vicente Gerbasi es un poeta a quien le debe mucho la poesía esteticista más reciente, en razón del carácter universal de su lenguaje y de sus temas, sin embargo, estos últimos apoyados en un nativismo evidente. Alcanzó a filtrar el cúmulo de influencias que le anegaron, al iniciar su aventura lírica. No se dejó encasillar por escuelas y tendencias, por posiciones extremas o postizas. Su equilibrio meridional se impuso y creó una obra, ya cumplida en parte, de admirable coherencia verbal y emocional (101).*

Visto en el contexto literario nacional de su tiempo de iniciado, cuando es apenas un joven que ha pasado los veinte años de edad, su poesía aparece como un salto cualitativo, audaz y promisorio dentro del proceso de reflexión y búsqueda de nuevas formas y nuevos lenguajes que se venía experimentando con lentitud en la poesía venezolana, desde hacía mucho tiempo. Efectivamente, luego de la poesía de Pérez Bonalde, lo mejor del siglo XIX, y de las narrativas de Díaz Rodríguez, Urbaneja Achelpolh, Pedro Emilio Coll y Rufino Blanco Fombona, de la época del modernismo, nada extraordinario acontece en nuestra poesía. La excepción reconocida la representan los poetas Antonio Arráiz con su libro *Áspero* (1924) y José Antonio Ramos Sucre con *La torre de timón* (1925).

Vilma Vargas (1980) en su estudio de este período de nuestra poesía señala que "Nuestros poetas —todos— no se atreven a romper con las estructuras dejadas por la retórica del clasicismo (a pesar de que se dice que en el siglo anterior se ha dado una poesía romántica)" (30). De acuerdo con su análisis, la herencia clasicista siempre había predominado por encima de un supuesto romanticismo que, siguiendo a Octavio Paz en nota a pie de página, la autora reafirma que se trata de una poesía "reflejo de un reflejo". Igualmente, expresa que "estos jóvenes no pueden usar la poesía a manera de rebelión, ni aún como testimonio de su época, no pueden, no saben cómo, pues el medio cultural en el que se mueven es muy mezquino..." (33).

De manera que en este contexto literario que antecede a Gerbasi, sólo destacan los textos *Áspero* (1924) y *Las torres de timón* (1925) de Antonio Arráiz y Ramos Sucre, respectivamente, como obras de ruptura, de creación de algo nuevo, más o menos en sintonía con los cambios radicales provocados por las vanguardias internacionales. En ese sentido, es oportuno señalar, entonces, que las primeras clarinadas que darán impulso a ese salto, brotan, emergen, de la sensibilidad de estos dos grandes poetas. De acuerdo con los estudios realizados por Orlando Araujo y Oscar Sambrano Urdaneta (1975) sobre la obra de Antonio Arráiz, y Vilma Vargas (1980) acerca de la poesía de ese período, se infiere que la influencia de Arráiz en el desarrollo ulterior de nuestra poesía es mayor que la ejercida por Ramos Sucre, en virtud de sus diferencias en el lenguaje y los temas. La poesía de Arráiz se centra en Venezuela, en la identificación con lo ancestral americano, a través de un lenguaje directo, sencillo, duro, áspero, inquietante. En cambio, Ramos Sucre tematiza el mal y el horror, la angustia y el dolor, utilizando un lenguaje más clásico y extraño, que alcanzará mayor resonancia a partir de la segunda oleada vanguardista de los años sesenta hasta nuestros días.

Si se acepta que Vicente Gerbasi es la figura cimera de la primera vanguardia en la poesía venezolana, hay que compartir el criterio de Orlando Araujo y Oscar Zambrano Urdaneta (1975) de que Antonio Arráiz es el precursor. Por encima de las diferencias en cuanto a realizaciones estéticas, la coincidencia entre estos dos grandes poetas está dada en "la búsqueda telúrica y humana del ser" (17) que los dos críticos nombrados señalan como rasgo esencial en la poética de Arráiz. Pero, matizando un poco lo telúrico hacia lo paisajístico, lo cósmico y lo espiritual, este rasgo esencial es válido también en Gerbasi. En ambos, tal búsqueda, por no ser filósofos sino poetas, no se expresa ni desarrolla como investigación y/o teorizaciones, sino como "desazón existencial", como reflexiones verbales desde el único reino posible para los poetas: el reino de las imágenes, con sus reflexiones y sugerencias; y las tentaciones, las oscilaciones y las ambigüedades del humano ser.

Pero sus búsquedas transitan caminos diferentes. En Arráiz, lo telúrico prevalece como empeño en el arraigo y la identidad con los ancestros indígenas, con los orígenes violentos del ser de estas tierras que hoy llamamos América y Venezuela. Es, en ese sentido, el poeta de la fijación de su propio ser en el ser de la patria Venezuela, definición que puede apreciarse en estos versos: "Quiero estarme en ti, junto a ti, sobre ti, Venezuela / pese aún a ti misma / Quiero quedarme aquí, firme y siempre, /.../ o quizás echar hondas, infinitas raíces, / enterrarme los pies, / como árbol, / y plantarme en ti, de tal modo / que no me conmuevan" (en D´Sola: 257). Y desde allí, anclado a la patria y a sus ásperos orígenes, desatar entonces, "un deseo incontenible y un afán de cantar el amor a pesar del desengaño, de cantar al combate a pesar de la derrota y de cantar a la vida a pesar de la muerte." (en Araujo y Urdaneta: 20).

Poesía despojada del pintoresquismo romanticista, pero más expresiva de una emocionalidad que indaga, busca y quiere asirse al espacio propio de su creador. Alejada, asimismo, de las presunciones y el artificio modernista y en tránsito hacia nuevas dimensiones a partir

de una percepción distinta de la realidad y el uso de un lenguaje más directo, más hondo, más sentido, más auténtico, que indaga y busca fijarse, sobre todo, en sus fuentes primordiales para retomar las virtudes de una raza, de una condición cósmica, espacial y terrenal, perdida en el tiempo; pero conservada como fuerza interior que navega como el agua bajo las hojas.

En Gerbasi, la búsqueda es más espacial sin ser absolutamente etérea. Es más universal sin caer en lo extranjerizante ni en el desarraigo, pues, como dice Liscano, más bien se apoya en la mejor herencia nativista, apreciable desde sus primeros trabajos: "Todo mi ser dormía en la celeste morada de los estanques / como si en mí los días movieran un jardín encantado, / y veía pasar las aldeas hacia un atardecer de olvido / en un silencio vago de lirios y de ríos." (de *¡Oh, alma errante en el bosque!*) y llevada, luego, a lo máximo de su esplendor en *Mi padre el inmigrante*, en *Los espacios cálidos* y otros textos. Es más panteísta y mística sin desconocer lo humano terrenal, pues, se ubica en ese limbo que señala Heidegger (1997), "entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo"(:146), lo cual es apreciable en versos como estos: "En el ruido que hiere a la ciudad sólo oigo una voz que me llama / y de las campanas veo nacer aves hacia bosques lejanos, / como si fuera yo un caminante hacia iglesias aldeanas" (de *Jardín revelado*) Es más esteticista sin obviar ni voltear la vista frente al drama social de los humildes: "He cruzado el cementerio de las golondrinas, / allí donde el niño solitario llora bajo el desamparo. /.../ he presenciado la desaparición violenta de los arcoíris /.../ he andado por los sollozos ausentes de la miseria," (de *Recuerdo para el hijo no nacido aún*). Su lenguaje y las formas de sus composiciones serán de mayor oblicuidad, de mayor carga metafórica y cierto hermetismo, sin caer en la desconstrucción total de las formas tradicionales de nuestra poesía. (Cf. Vargas, Vilma. 1980).

He querido esbozar este paralelismo entre estos dos poetas con la intención de destacar que en los orígenes de nuestra poesía moderna, vanguardista, siglo veinte, coexisten dos corrientes

fundamentales que sin excluirse por completo, definen claramente sus referentes o correlatos objetivos sobre los cuales descansará el mayor esfuerzo creativo escritural: la que privilegia la realidad social e histórica del país dentro de la cual sitúa al hombre y su devenir; y la que privilegia al hombre como centro de un devenir existencial, pero en relación directa con su mundo inmediato, local o nacional, y universal. De ello se deduce que se trata de dos enfoques dialécticos o de dos perspectivas diferentes. En una se privilegia la condición social, la conciencia colectiva; mientras que en la otra, la condición individual, la conciencia *yoica*. Pero ambas responden a la necesidad de indagar en la existencia del hombre, y en asumir el problema humano, como asunto fundamental de la poesía.

Desde ese punto de vista, es pertinente una valoración de la permanencia y trascendencia de ambas vertientes, ubicando, por ejemplo, poetas más cercanos, pertenecientes a la segunda vanguardia que emerge durante los años sesenta, como Caupolicán Ovalles, Víctor Valera Mora, Gustavo Pereira, entre otros, en la tradición iniciada por Antonio Arráiz; y a Rafael Cadenas, Silva Estrada o Guillermo Sucre, entre otros, en la tradición de Gerbasi. Reitero que a pesar de sus diferencias, estas tendencias no se confrontan de manera absolutamente excluyentes: ni esteticismo abstracto puro, ni reflejo social materialista puro. En ambas gravita, como razón de ser y motivo de reflexión y creación, el hombre en su dimensión humana espiritual y carnal, en toda su plenitud de dolor y goce, de tristeza y júbilo, de nostalgia y asombro.

Reflexión, imágenes y oscilaciones: un universo encantatorio

Escribir un análisis o un comentario serio y profundo acerca de la poesía de Gerbasi, después de leer los ensayos de Ludovico Silva y Francisco Pérez Perdomo, no es tarea tan fácil. Pues, se trata de sendos trabajos de absoluta seriedad y hondura que

señalan una perspectiva elevada en el ejercicio de la crítica y el análisis literario, desde la reflexión ensayística. En ese sentido, bien vale un reconocimiento a estos dos escritores venezolanos: para Ludovico en la gloria de su paz eterna, y para el poeta Pérez Perdomo aún en la plenitud de su existencia, que nos sigue brindando la oportunidad de escucharlo y apreciarlo.

En su ensayo *Vicente Gerbasi y la modernidad poética*, Ludovico Silva (1985) centra sus comentarios en torno a dos aspectos fundamentales. El primero trata sobre la presencia, en la poesía de Gerbasi, del problema de la relación entre la filosofía y la poesía en cuanto a las formas de pensar acerca del hombre, su ser y su destino, remitiéndose al viejo deslinde hecho por Platón al desterrar la poesía y erigir la filosofía como verdad única. Ludovico se mofa de Platón a la luz de la fusión filosófico-poética lograda por Gerbasi. Ese conflicto, iniciado por el filósofo griego, ha sido traumático y apasionado a lo largo de la historia de la cultura occidental. María Zambrano (1996) lo ha abordado con una escritura muy hermosa en su libro titulado precisamente *Filosofía y poesía*. Pero Gerbasi no plantea ese conflicto de manera directa en sus poemas, sino más bien sugiere la fusión en muchas de sus líneas. Y así lo entiende e interpreta Ludovico, con base en la carga reflexiva implícita en las imágenes, particularmente en el verso inicial, "Venimos de la noche, y hacia la noche vamos" y el canto III de *Mi padre el inmigrante.* En este texto, nos dice Ludovico, "Puede observarse que el diálogo con el padre se convierte en un diálogo filosófico en el que no habla propiamente el hijo, sino la humanidad, o *el hombre*" (27).

El segundo aspecto analizado por este autor se refiere a la modernidad que posee la obra poética de Gerbasi con base en los planteamientos del romanista alemán Hugo Friedrich. Dice Ludovico: "De la docena de características que Friedrich asigna a lo moderno, entresacaremos algunas y las pondremos a prueba en la poesía de Vicente Gerbasi" (22). La primera indica que la poesía moderna enfrenta la realidad universal y denuncia sus

lados contra-natura o anti-humanos, tal como lo hizo Baudelaire frente al avance de la sociedad burguesa capitalista de su época. El poeta enfrenta su época, la denuncia, la acusa con su palabra. "Otro rasgo de la poesía moderna es la despersonalización" (24) que se manifiesta en el desdoblamiento del Yo poético subjetivo en un Yo objetivo que, por ello, se convierte en representación de la humanidad, del ser universal del hombre. El poeta canta desde su yo personal un contenido que ya no le pertenece a él sino a todos los yo de su comarca, de su aldea, de su tribu. Porque el poeta representa el sentir y la expresión verbal de él y de su pueblo que es él. La tercera característica es la sistematización del trabajo creador del poeta, que lo separa de la espontaneidad y el azar. A partir de estas constataciones, Ludovico concluye en que Gerbasi es tan moderno como el padre mismo de la modernidad poética, Charles Baudelaire.

No quiero pasar por alto, en aras de la sana confrontación de ideas, un planteamiento muy interesante, por lo polémico, del poeta Reinaldo Pérez Só (1994) en relación a este asunto de la modernidad, expresado en su ensayo *Seis décadas de poesía venezolana*. Dice Pérez Só:

> *El concepto de modernidad no deja de ser una mirada eurocéntrica, por lo tanto Occidental, del arte, sujeta a su propia tradición. Nuestra modernidad se daría más bien en la ruptura con la herencia retórica, colonial, transmitida por aquella cultura. De este modo la encontramos en el modernismo brasilero, pero en el continente castellano parlante sólo se verá en casos aislados. Nunca grupales: Girondo, Tablada, Vallejo, Salomón de la Selva son una muestra. En Venezuela la inicia Salustio y quizá los dos primeros libros de Enriqueta Arvelo Larriva, más por espontaneidad que por una búsqueda poética racional. (102).*

Evidentemente, se trata de una perspectiva de valoración crítica desde adentro y no desde afuera, como es lo que prevalece en el ambiente intelectual venezolano. Pienso que no deberían ser excluyentes estos enfoques, sino más bien complementarios, pero, como lo propone Pérez Só, debemos fijar la mirada más hacia adentro porque ello nos permitiría darnos cuenta y valorar en su justo momento y en su exacta dimensión las expresiones de originalidad que siempre surgen no sólo en nuestra literatura, sino en todas las áreas de nuestra cultura. Bien vale la pena abrir espacios para la discusión de este asunto.

Por otro lado, resulta bastante curioso que esa valoración que hace Pérez Só de la poesía de Salustio González no se corresponda con la escasa o casi nula difusión de este autor. En ninguna de las tres antologías que poseo, aparecen sus poemas. Queda abierta la pregunta: ¿Por qué suceden estas cosas? ¿Cómo corregirlas? ¿Cómo concertar todas las voluntades, los esfuerzos y los recursos necesarios para poner en marcha una política de difusión literaria que dé a conocer las obras de nuestros escritores para que los lectores y los nuevos críticos y ensayistas puedan conocerlos y darles el valor correspondiente?

El texto de Francisco Pérez Perdomo, que sirve de Prólogo a la Antología editada por la Biblioteca Ayacucho, ofrece un recorrido por la obra de Gerbasi, destacando fundamentalmente el lenguaje y el uso de los recursos literarios como la metáfora y la sinestesia que, aunque muy antiguos, se han convertido en herramientas de fundamental valor estético en la poesía moderna. Hay que advertir que en Gerbasi estos recursos no aparecen como simples juegos compositivos, sino que están asociados a la esencia de sus palabras para instaurar una visión particular, muy cuidadosa y armónica. Entre sus muchas apreciaciones, Pérez Perdomo dice lo siguiente:

> *Existe en la escritura de Gerbasi una intensa investigación del lenguaje para inquirir en las peculiaridades entrañables del país. Su*

propósito es descifrar una posible identidad, pero sin fijarla en esquemas inflexibles, sino más bien destacando sus connotaciones mágicas y su cosmogonía poética, y entonces su lenguaje se hace necesario y eficaz para nombrar ese universo (XIII).

El lenguaje se personaliza en la sensibilidad, desde allí entra en correspondencia con la realidad que el poeta aprehende y luego adquiere la forma con la cual esa realidad es reinstaurada como fijación de la conciencia y la memoria. Pero esa fijación no es, como lo dice el autor, esquemática e inflexible. La conciencia poética, creadora, es dinámica, dialéctica. De allí que las formas de nombrar a través de la palabra se transmutan constantemente, aun dentro de una misma forma de pensar, dentro de unas mismas obsesiones. Así surge otro rasgo importante: el de las oscilaciones que lejos de ocultar, revelan la autenticidad de una personalidad íntegramente poética. Así lo precisa Pérez Perdomo:

Estas oscilaciones del sentido en que se complace el poeta, no puede en ningún momento hacernos pensar en un regodeo lúdico y deliberado. Gerbasi es uno de los poetas más auténticos (si puede existir una escala de autenticidad en la poesía) que haya producido la literatura venezolana. El lector, partícipe o no de ellos, de inmediato advierte en sus textos una legitimidad que se le impone como sello irrevocable...se da cuenta de que el poeta no puede ser de otra manera y de que sus recursos expresivos obedecen a una profunda necesidad interior y a la veraz confrontación de sus experiencias con el mundo en que vive y que al mismo tiempo lo conforma y determina (XIII).

Lo que he pretendido destacar hasta ahora, valiéndome de estos dos autores para referirme, de manera general, a la obra poética de Vicente Gerbasi, es precisamente la presencia dinámica de tres elementos fundamentales, como lo son la reflexión filosófica a través de la imagen poética, con la cual el poeta descarga su

angustia existencial; la disposición arquitectónica de las imágenes para alcanzar la perfección y la trascendencia como alquimista del verbo; y las oscilaciones del sentido en todo ese campo verbal, abierto y cerrado que se estructura como todo un universo encantatorio de goce barroco, de finura y equilibrio clásicos, de percepciones sensoriales y racionalizaciones metaforizadas, de desolación mística y religiosa, de misterios ensombrecidos y angustias ante los eternos enigmas de la existencia: la vida y la muerte.

Pienso que en todo gran poeta o escritor, su primera creación es fundamental. En ella están los indicios primarios, las piedras iniciales echadas a rodar y sometidas de hecho a los rigores del tiempo para descifrar el destino del poeta creador. Esto ha sido así en Vicente Gerbasi, la buena fortuna, hija y madre de las musas, lo acompañó desde ese inicio tembloroso y atrevido, descifrando a tiempo su destino.

En las imágenes del poema *Vigilia del náufrago,* que le da título al primer poemario (véase Gerbasi, 1956. *Antología poética*), subyace una reflexión frente al proceso de destrucción que experimenta el mundo real, el mundo de la explotación y las guerras que hiende sus cuchillos en las honduras sensibles de la poesía. El poeta percibe y reacciona y emplea la palabra para instaurar su verdad, distinta y alternativa a la verdad de las cosas que percibe. Así, la poesía nombra y enmascara para crear otro mundo. En este caso, el yo poético de Gerbasi, ese yo de acendrado espíritu romántico, oscila pendularmente entre una destrucción que lo arrastra y la posibilidad de una salvación etérea, insegura, utópica:

Yo bajo del centro de una geografía criminal y antihumana.
He perdido mis cabellos y mis uñas
en los terribles escollos mutilados.
Desciendo sin ojos y garganta, sin playas y palmeras.
Desmesuradas manos tratan de subirme al mundo de las brisas;
pero aguas turbias, aguas negras.

aguas de antiguos templos sumergidos,
murmuran y ensordecen,
arrastrándome a las precipitadas ciudades de los náufragos.
(1956: 11).

Aunque *Vigilia del náufrago*, como poema de iniciado, luzca, en la opinión de Juan Liscano, un tanto postizo en su estructura superficial por las acusadas influencias de Neruda; no se puede desconocer que en lo profundo de su sentido hay toda una carga potencial de reflexión ontológica del ser en relación con el acontecer de su entorno universal y local. Pero esta inclinación reflexiva oscila entre el reconocimiento y el señalamiento de la destrucción del mundo y su secuela de tristeza y nostalgia, de un lado; y la búsqueda inquieta de la belleza, de ese reino mágico de lo sensible y lo bello, por el otro. Y en el centro de esta oscilación, de este pendular reflexivo, está situado el hombre dueño de la palabra, el fabricante sensible y profundo de imágenes: "Busquemos, sin las costas, el silencio del mundo /.../ en los remotos gritos que vienen /... / He visto fríos y noches tocar a la puerta de casas solitarias y tristes./.../ Sin embargo hay una flor que crece a la orilla de la luna."

La esencia poética de Gerbasi no es primitiva ni pura. En ella impera el sincretismo o más bien la síntesis de un proceso complejo cristalizado en su persona, en su mentalidad abierta y creadora, a partir de su relación con lo íntimo y lo universal en todo el recorrido de su vida. A este respecto Pérez Só (1994) nos dice lo siguiente:

Reúne en su haber la tradición italiana, alemana, la francesa sin dar pautas de enajenamiento recogiendo la tradición latinoamericana y la venezolana. Escribe el paisaje que crece dentro de sí. Retorna a la propuesta de Andrés Bello con la demostrada por Enriqueta Arvelo Larriva. Investiga el medio, se adentra y expresa magistralmente el idioma en todas sus

sonoridades. Era cuestión de mostrar, descubrir lo que no veíamos y que ello, completamente, pueda ser verbalizado. Gerbasi sí utilizó las fuentes, sintetizando más que colocarse al servicio de ellas (105-106).

De manera que la esencia del poeta está en su propio ser. En no dejarse enajenar sino intimar, buscar la comunicación interior, el diálogo con su propio yo, y desde allí con sus semejantes, con su entorno y con el mundo, con los dioses y los astros que nos alumbran. Y la esencia, en poesía, es fundamentalmente la palabra. En ella está contenido ese diálogo que nos descubre y nos hace ser ante el mundo y sus circunstancias.

Martín Heidegger (1997), en su ensayo "Hölderlin y la esencia de la poesía", teoriza acerca de la poesía a partir de las ideas expresadas por el propio Friedrich Hölderlin. Pienso que sus planteamientos son aplicables a nuestro poeta Vicente Gerbasi. Y así como Ludovico Silva confrontó, quizás con algunas limitaciones, la caracterización de lo moderno según Hugo Friedrich con los textos de Gerbasi para emular su modernidad con la modernidad de Baudelaire; igualmente está abierta la confrontación del texto de Heidegger con la obra poética de Gerbasi, no tanto para comparar a nuestro mejor poeta moderno con el gran romántico alemán, sino para indagar y profundizar en los sentidos de la esencia poética y su relación con las variables de la cultura, del tiempo y del espacio.

Un recorrido indagatorio por cada uno de los libros que conforman la obra poética completa de Gerbasi, comportaría un análisis completo, más ordenado y más denso, es decir, la escritura de un libro. En este trabajo, sólo he querido esbozar algunos elementos de reflexión y señalar la importancia del primer poema como indicador de los sentidos y las bifurcaciones ulteriores de un sentimiento, de una actitud, de una sensibilidad y una conciencia poética ante la vida y el mundo como lo fue la de Vicente Gerbasi.

Por ahora, y para finalizar, sólo quiero decir que después de haber leído casi toda su poesía queda el convencimiento de que Vicente Gerbasi es el poeta del trueno, de las nubes, de las mariposas y de la noche; de los relámpagos azules y el mar con sus marineros, sus anémonas y malvas donde habitan vertiginosos remolinos. Poeta de la angustia que viene del agua y del bosque con sus sombras; de la soledad y del campo solariego. Imaginista de la noche que inicia su viaje en un submarino de los océanos. Vicente Gerbasi viene de los cielos y del silencio; del misterio escondido entre las flores y los sonidos de los ríos y los pájaros con su desnudez de niño. Hombre de las nubes y del fulgor, niño inocente y fantasioso como todos los del planeta. Pero, también, hombre de la angustia, de la inquietud incesante, tributario de Dios y del mundo. En su cuerpo y su rostro se anima y se estremece la contemplación de la vida y de la muerte. Y en su conciencia hay un muro de contención contra la guerra, las injusticias y el desamor. Y desde su corazón de hombre del bosque, abriga la solidaridad y extiende sus palabras hacia los proletarios esclavos de las máquinas. En su pecho emerge radiante un nido de nostalgia universal, una ansiedad irreversible por la pérdida primordial de los lazos naturales del ser con el mundo. En Gerbasi encontramos la reflexión del filósofo y el poeta fabricante de mentiras. De mentiras hermosas y llenas de flores, de fulgor y de luz para alumbrar la sensibilidad humana desde la magia y los misterios de la noche.

Referencias bibliograficas

Araujo, Orlando y Sambrano Urdaneta, Óscar (1975). *Antonio Arráiz.* Caracas. Universidad Central de Venezuela.

DSola, Otto (1984). *Antología de la moderna poesía venezolana.* Tomo II. Caracas. Monte Ávila Editores.

Gerbasi, Vicente (1956). *Antología poética.* Ministerio de Educación. Caracas.

---------- (1986). *Obra poética.* Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Heidegger, Martín. (1997). *Arte y poesía.* México. Fondo de Cultura Económica.

Hölderlin, Friedrich (1998). *Hiperión. La muerte de Empédocles.* Caracas. U.C.V.

Liscano, Juan (1985). *Lecturas de poetas y poesía.* Academia Nacional de la Historia. Caracas.

Neruda, Pablo (1982). *Residencia en la tierra.* Bogotá. Editorial La Oveja Negra.

Osorio, Nelson (1985). *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos).* Caracas. Academia Nacional de la Historia.

Pérez Perdomo, Francisco (1986) *La poesía de Vicente Gerbasi.* En *Obra poética de Vicente Gerbasi*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Pérez Só, Reinaldo (1994). *Seis décadas de poesía venezolana.* En revista *Poesía*. Valencia. Universidad de Carabobo.

Silva, Ludovico (1985). *Ensayos sobre Vicente Gerbasi.* Caracas. Fundarte.

Vargas, Vilma (1980) *El devenir de la palabra poética.* Caracas. Universidad Central de Venezuela.

Zambrano, María (1996). *Filosofía y poesía.* México. Fondo de Cultura Económica.

ANTONIO MÁRQUEZ SALAS:
LA MATERIA TRÁGICA DEL PAISAJE

Francisco Ardiles

Al final de la década de los cuarenta un grupo de entusiastas escritores mostraron una verdadera atracción por la vanguardia europea y la literatura norteamericana moderna. Estos jóvenes terminaron formando un movimiento intelectual llamado Contrapunto. Uno de sus integrantes el escritor Héctor Mujica cuenta en una de sus notas publicadas en el periódico *El Nacional*, que todo surgió de unas reuniones caraqueñas en las que después de caminar en pos de la bohemia de los tragos, Pedro Díaz Seijas, Pineda, Mayz, Ricardo Arpurúa y Antonio Márquez Salas, empezaron a surgir los nombres de nuevos autores, personajes inusuales y libros que habían sido o estaban siendo leídos por ellos con apetito voraz.

Cuenta Mujica que hablaban de William Faulkner, la Sexton y Hans Castorp como si se tratara de familiares o amigos muy cer-

canos. En su artículo testimonial hace lo siguiente confidencia: "Baudelaire nos asustaba con su olor a ajenjo, mientras la generación perdida norteamericana nos enseñaba una manera de narrar, los rusos del siglo diecinueve nos enfermaron definitivamente con sus narraciones desde adentro, los novelistas y cuentistas hispanoamericanos nos advertían acerca de la existencia de este continente, mientras los españoles, sobre todo los del 98, nos recordaban la existencia de España".

Por eso, uno de los integrantes de este grupo de amigos, empezó a fraguar una obra narrativa que poco tiempo después empezaría a dictar una pauta en el referente venezolano. Esta cadena de influencias confirmaría el secreto de sus razones cuando se gestó la aparición del cuento de Antonio Márquez Salas, "El hombre y su verde caballo". Sorpresiva novedad ficcional que se destacaría en el contexto literario de la época por la audacia de un diseño relacional de los hechos narrados basado en los principios cinematográficos. Exaltación primigenia del sesgo visual en una propuesta argumentativa afiliada a un surrealismo que nació de las derivaciones poéticas impresas en la teoría del inconsciente. Propuesta cuentística válida para reinterpretar y reavivar los sinsabores de la realidad. Esta perspectiva del tratamiento del relato le otorgó al autor de este cuento la posibilidad de aborda su tesitura preestablecida desde un enfoque más profundo, ambivalente, desprejuiciado e imprevisible.

Juan Liscano nos explica en su famoso libro sobre literatura venezolana que estos jóvenes narradores del grupo, representaron sin saberlo la generación de escritores más destacada de los años cincuenta. Todos a su manera buscaron interiorizar las pautas de la grafía ficcional de corto aliento a partir de una visión del relato basada en el aprovechamiento de las garantías naturales e incontaminadas que descansan en las complejidades latentes del inconsciente y los misterios de los sueños. Este sustrato discursivo les dio a estos escritores la posibilidad de poetizar los rigores circunstanciales de la realidad, manteniendo vinculaciones con

el mundo telúrico y la problemática social de un país que entraba y salía de una crisis política.

Si nos fijamos bien en la motivación principal de esta tentativa ficcional, podemos distinguir una idea fija: la de contravenir la exigencia modular de la tradición estética de la narrativa costumbrista precedente. Una cuentística que estaba concentrada y fundada sobre los pormenores populares de las formas de vida del paisaje. Esta materia prima del relato literario adolecía de una exagerada interferencia del autor en el curso natural de las descripciones del contexto y por tal intromisión, de una cargada dosis de localismos innecesarios que le daban al relato un tono arquetipal sobredimensionado. Las narraciones habían perdido su naturalidad, su vitalidad, constreñidas por la fijación del estereotipo consensuado del género.

Con Márquez Salas sobrevino una reinvención, los efectos de una droga poética, la materia trágica del paisaje, su desolación, su idealismo invertido. Una nueva manera de abordar el tema del encuentro del hombre con la naturaleza. Una mirada redimensionada basada en la exposición de la crueldad indolente, insensible, cruda, brutal y al mismo tiempo hermosa, de la inmensidad maravillosa de la provincia. Esta versión desoladora de la vida del campo nos deja mirando lejos y reconceptualizando todo lo que se nos había dicho acerca de los idilios de la Arcadia. Esta facultad espesa y desolada de los cuentos de Márquez Salas nos lleva a experimentar la sensación de una autonomía espontánea de los hechos que se desatan alrededor de nuestra vida.

Los primeros críticos que leyeron los cuentos de Márquez Salas quedaron boquiabiertos con su nuevo código artístico, con su devoradora manera de tragarse el mundo, con su perturbadora manera de representarlo. El gusto de la época estaba más que adaptado a la tradicional manera lineal de decir las cosas y sobre todo de presentarlas. No era lo mismo decir por ejemplo, que la pierna recién cercenada del indio daba pena, que "El muñón podrido es como el ojo absurdo de Dios". El lector estaba acos-

tumbrado a encontrarse con frases planes, que describían desde la rigidez de la mimesis el paisaje. Pero el narrador de esta materia narrativa viviente se atreve a decir acerca de la lentitud de un río de los llanos lo siguiente: "El río lento es como un buey inservible que baja pegado a las costras de la tierra".

Para el año 1947 esa metaforización de los fenómenos era toda una novedad. En el contexto de la literatura venezolana esa manera de anunciar los referentes redefiniéndolos sin prejuicios, era fascinante e inédita. Lo que más destaca de este decir es sobre todo los recursos utilizados para modular las frases e implantar las imágenes poéticas, acomodar las palabras en una sintaxis apretada que respondía a un discurrir narrativo que nunca deja de lado la anécdota.

Antonio Márquez Salas, ese escritor que nació en un pueblito de Mérida en 1919, sin tener conciencia plena de la que hacía, fue el fundador de la nueva cuentística venezolana. Sus narraciones cebaron el trasfondo dramático de la realidad de nuestro país. Sus temas fueron los mismos que los de sus antecesores costumbristas, pero su manera sentó las bases de una postura estética. Se alzó sobre la bases de las alucinaciones que produce el hábito de mirar el paisaje por mucho tiempo, para darnos un cuento cargado de un pesimismo con revuelos estéticos. Aspereza del espacio circundante y revelación poética de las entrañas del paisaje son dos de sus más notorias características.

En sus cuentos la tragedia de la pobreza y una atmósfera que emana imágenes insinuantes reverberan la vitalidad escondida de un espacio indecente. En ese sentido redefine la relación del hombre con el paisaje. Lo hace parte integral de todo el drama del universo, del calor, del devenir absurdo de las faenas cotidianas y de la desintegración del verano. De la pobreza del campo este maestro del arte del contar, con inteligencia y sensibilidad, nos otorga un bajorrelieve de la pobreza de provincias donde naturaleza y hombre son una misma cosa imbricada en la sensorialidad. La escritura de Máquez Salas, salpicada de aciertos visuales,

sublima el aspecto corrosivo del destino del hombre pobre desmintiendo la realidad, es decir, erosionándola mediante la metaforización, o como el mismo autor lo dijera en uno de sus cuentos, deformándola en las palabras y en lo que éstas aspiren a significar.

Para tratar de ejemplificar el sentido de estas palabras, voy a usar un extracto de su cuento "¡Como Dios!", con el fin de observar el procedimiento de analogías concatenadas que practica nuestro autor, para llenar de significaciones inusitadas sus relatos. Leamos lo siguiente:

> *Desde entonces ha transcurrido bastante tiempo, un tiempo largo como un río que no termina de pasar, un tiempo tan extenso y sin medida como el aire. Tiempo que apenas es un segundo, un breve aletazo, un golpe, algo que pasa, cruza, nos enmudece por dentro, y luego nos ciega con cien veranos juntos, con cien veranos echados sobre nuestras espaldas, hasta reducirnos a un pedazo de tierra rojiza, veteada. Sólo un pedazo de tierra.*

Este paréntesis reflexivo que interpone el narrador en el proceso del relato y le carga el ambiente y el espacio ficcional de un maderaje que puede ser catalogado de poético-filosófico. De esta manera, nos resume el tema de la fragilidad del hombre frente a la infinitud del tiempo y frente, por supuesto, a la inmensidad de la naturaleza. Este carácter antropofilosófico que define al paisaje de estos relatos, nos habla de la presencia de la conciencia de un autor que estaba interesado en contar significativamente una anécdota cotidiana, con el barniz de ese punto de vista de los hechos que aspira la universalidad.

Esta escritura que reivindica la preocupación por el sentido universal de la imagen de un caballo que se oculta detrás de un árbol, nos señala que la aspiración de Márquez Salas era decir lo no dicho, o lo que descansa en las entrepiernas de lo dicho. Lo hizo explotando, socavando, desenterrando, resucitando, las imágenes que respiraban con un pulso herido debajo del paisaje.

Por eso sus narraciones son pasajes profundamente poéticos. El resultado de una concepción faulknerianamente personal de la literatura. Una concepción que puso y todavía pone a prueba todas las capacidades sensitivas y racionales del lector. Acostumbrado al falso realismo que le enseñaron en la escuela. El realismo de nuestro autor es un realismo vaciado en el molde del surrealismo que nos induce a pensar en un precedente del gran Rulfo. Juan Liscano compara los cuentos de Márquez Salas con los cuadros del Bosco porque en ambos hormiguean monstruos, crepúsculos, sombras amenazantes, aguas desbordadas, objetos dispersos, animales deformes, naturaleza agresiva. (1984: 105). Márquez Salas escribió una treintena de cuentos que a simple vista se parecen mucho, relatos que reiteran sus obsesiones, su pesimismo y que forman una unidad temática y formal tan indiferenciada que lo convierten en un escritor de una sola pieza. En su lenguaje metafórico se confunden los planos narrativos, donde todo está a punto de gritar, estallar, descomponerse, desbordar los límites de la página que clama por un poco de compasión. En el mundo desolador de estos textos, las entidades opuestas están confundidas en un gran marasmo de pus y barro espeso que colinda con el amor de una familia desvalida, el hambre de sus días, el sol abrasador de sus fatigas, el hostigamiento de las moscas y las gotas de un sudor de acidez que incesantemente recae, trasmutando todo ese caos en pura materia significativa. La sabiduría que evidencia la escritura de este señor nos habla de un narrador que escribía sin un plan preconcebido. Tal sabiduría innata es propia de autores indispensables, eso que han sido tocados por el milagro de compararse con Dios. Un Dios imperfecto que así como nos levanta de nuestra catalepsia nos deja mudos.

Eso es lo único que no le perdono a este escritor que haya callado la voz del hombre con el tejido sonoro de la voz del paisaje, que haya dejado hablar sólo al paisaje y haya hecho del destino del hombre una pura desgracia muda. En su cuento el hombre sigue siendo un títere sin libertad de movimientos dejado a la suerte de

su desgracia. En sus cuentos el único que reflexiona es el narrador, el narrador montado, no ya en su púlpito de consejero, pero sí en su grúa de director de cine mudo. Una cinematografía silente, que olvida al verdadero emisor de la palabra, el hombre. Un hombre que solamente observa su destino. En ese sentido los cuentos de Márquez Salas se parecen a unos documentales profusamente poéticos en los cuales el hombre no tiene injerencia, ni participación, ni derecho a voto y comentarios a ras del suelo, ni pensamientos trascendentales propios, salvo los que le endilgue la eterna voz en *off* del narrador más que presente, displicente y extremadamente autosuficiente.

Eso es lo único que lo diferencia de Rulfo. Autor fundamental en cuyos cuentos el hombre deja de ser sagrado porque puede hablar y así se puede narrar a sí mismo. Juan Rulfo deja narrar al otro desde la mirada de la subjetividad sin la intromisión forzada del narrador. Márquez Salas no deja que hable el otro porque él se considera como el otro. Eso le resta eficacia. La falta de coloquialidad dialógica fue su gran falla. Eso es lo único que oscurece su gran poder de iluminación narrativa situada en los lindes de una nueva visión poética que forjó una renovada manera de mirar la realidad en la que se narra poetizando. Tal singularidad estilística lo ubicó en su momento en un lugar aparte de la tradición narrativa venezolana. Desde su centro pudo realzar lo de afuera, pudo resumir vanguardia y tradición en una sola mano de barajas.

Heidegger afirmó una vez que la poesía es la fundación del ser por la palabra. En este mismo sentido la narrativa de Márquez Salas refundó el paisaje nacional también por la palabra que aparece del borde oscuro que oculta la sombra de lo real.

Bibliografía

Barrera Linares, Luis (1992). *Del cuento y sus alrededores*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Liscano, Juan (1984). *Literatura venezolana actual*. Alfadil, Caracas.

Lukács, George y otros (1982). *Polémica sobre el realismo*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.

Medina, José Ramón (1991). *Noventa años de literatura venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas.

Prado Oropeza, Renato (1999). *Literatura y realidad*. Fondo de Cultura Económica. México.

Picón Salas, Mariano (1987). *Suma de Venezuela*. Monte Ávila Editores, Caracas.

_____ (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Varios autores (1992). *Narradores de El Nacional*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas.

ANDRÉS MARIÑO PALACIO Y SALVADOR GARMENDIA: DOS VOCES DE LA DIÁSPORA

José Carlos De Nóbrega

A Slavko Zupcic y a Pedro Téllez,
escrutadores de almas esquivas.

He aquí una aguda percepción del cuento como género literario en el indudable y flexible marco de la transdisciplina: "El cuento —cuando se quiere ser realmente cuentista—, hay que entenderlo poéticamente, rendirle culto, inclinarse ante su forma apretada y densa, donde la vida parece terminar siempre y no termina nunca" (Mariño Palacio, 1967, p. 73). Máxime cuando proviene de una voz de la diáspora, la del escritor maracucho Andrés Mariño Palacio (1927-1965). Fuera de la connotación judía del término, nos referimos a la trashumancia en el exilio que va de

la provincia a la metrópoli que se estaba edificando (¿deconstruyendo?) en el valle de Caracas. Por supuesto, de ello hay un notable número de testimonios desde el ámbito de la literatura venezolana. En el caso que nos ocupa, Mariño Palacio siguió la ruta Maracaibo-Valencia-Caracas, al punto que su inclusión en una antología del cuento carabobeño, *Manual para una cabra* (1994) a cargo de Slavko Zupcic, sorprendió al ensayista Miguel Ángel Campos. La obra cuentística de Mariño Palacio, recogida en el volumen titulado *El límite del hastío* (1946), merece una cuidadosa revisita dadas sus fortalezas, flaquezas y, sobre todo, su ubicación en un momento de transición experimentado por nuestra narrativa en pos de la contemporaneidad. Se trata de la depuración del discurso enclavado en el ámbito y la atmósfera de lo urbano, en el destierro del criollismo que hasta entonces se había enseñoreado de la narrativa venezolana.

Si consideramos tres de sus cuentos —"Cuatro rostros en un espejo"; "Este turbio amor..." y "Abigaíl Pulgar", seleccionados por José Fabbiani Ruiz para su *Antología Personal del Cuento Venezolano*—, en una primera y leve mirada se verifica su división en cuatro o cinco breves partes o capítulos, como si siguiese el *ars poética* de Horacio Quiroga: "Un cuento es una novela depurada de ripios". Sólo que la anécdota no prevalece en el texto como pretexto fútil de originalidad, pues importa muchísimo más el logro de una atmósfera pesada, pesimista, inmersa y cargada de hastío. Se vale, por ejemplo, del oxímoron en la consideración de las contradicciones internas que embargan a los personajes, amén de la conciliación de los contrarios en un juego especular que los desfigura y ennoblece en su paradójica belleza. "Así, el marido de mi hermana, habla siempre de mi habilidad pictórica, cuando yo les hago una visita. (En el fondo sólo desea comparar nuestras bellezas: ¡su hermosa belleza y mi bella fealdad!)" (Mariño Palacio en Fabbiani Ruiz, 1977, p. 122), nos confiesa el narrador protagonista de "Cuatro rostros en un espejo", plasmando en el amargo soporte del lienzo su resentimiento y su represión erótica que raya incluso

en el incesto y el *vouyerismo*. Fabbiani Ruiz (1977) declara sobre la cuentística de Mariño Palacio: "Sus cuentos, hechos a base de estampas (así empezamos nosotros y muchos de los de nuestra generación), con sus aciertos y las vacilaciones propias de toda obra incipiente, nos autorizan para ver en él el embrión de prometedores frutos" (p. 120). Claro, estas líneas habían sido escritas antes de que la locura y la muerte truncaran la obra de Mariño Palacio. El discurso narrativo asume una calidad plástica en la captación y el dibujo de las atmósferas soporíferas, semejante quizá al tratamiento postimpresionista de la luz en la pintura de Armando Reverón. La ciudad se ve impregnada de una luminosidad plomiza y húmeda, envuelta en la mantilla que arropa al feto impactado por el ultrasonido que se estampa en una ecografía. Se tiende como sucia arenilla que rasguña la piel sudorosa de los ciudadanos en el bullir de la escindida colmena urbana. "Dentro de la casa pesa como una tonelada de plomo el mediodía. Una ola de calor se mece en los cuartos y alrededor de las camas" (Mariño Palacio en Miguel Ángel Campos, 1993, p. 53), tal es el inicio del cuento "El camarada del atardecer", el cual se explaya en la soledad de Natalia acentuada en el transcurso de una sofocante y mustia tarde. Ella contempla su cuerpo en el acto onanístico de palparse, desvestirse y bañarse embebida de soledad: "El atardecer ha muerto. Natalia sale del baño. Su cuerpo está cansado, como si hubiera recibido multitud de caricias" (p. 64). Es sin duda un instante audaz en nuestra narrativa: no hay empacho en tratar el tema erótico desde la insania, la mirada desviada y morbosa detrás de la persiana americana, desdiciendo la edulcorante e idílica recreación romántica.

En "Este turbio amor", se filtra una peculiar atmósfera terrorista macerada en un oscuro sentido del humor. Remedando a Edgar Allan Poe, Mariño Palacio nos muestra a un Claudio que hace patente sus celos enfermizos, al descubrir en el gato de su amante la mirada cínica y burlona de su confeso rival, Abigaíl Pulgar. Es entonces el hombre convertido en animal, a la manera

de la licantropía, de los seres humanos mutados en lobos. El texto destila un pesimismo empantanado en la ridiculez y en la resignación de Claudio besando de lengua a Irma, siendo el gato el convidado de piedra. La misoginia del personaje se hace presente ante la inminencia del adminículo cornúpeta en su deforme cráneo:

> *Es sumamente extraño, pero las mujeres quieren más a los animales que a los hombres. Por eso es que cuando son madres, se extasían acariciando y cubriendo de besos a las bestezuelas rojas y de rostro momificado que les succionan las ubres (Mariño Palacio en Fabbiani Ruiz, 1977, p. 126).*

El cierre del cuento lo diferencia de Poe: ni el ronroneo ni el maullido del animalillo estarán emparedados en la inhóspita casa, atribulando a Claudio.

"Abigaíl Pulgar" es un cuento de extraordinaria y terrorífica textura. De factura sinestésica y harto sensual, decanta la yuxtaposición de diversas perversiones psíquicas y espirituales: el resentimiento, la antropofagia, la represión sexual efervescente y su sublimación en el eros gástrico, amén de la paidofilia. La descripción del personaje protagonista excede en la caricatura y la parodia: su desgarbada y alargada figura, de piernas estiradas como en un potro de los tormentos, sugiere el referente plástico del Greco y los *Caprichos* de Goya. Nos recuerda los duros y satíricos trazos de *El hombre de hierro* de Rufino Blanco Fombona. Abigaíl no posee un rostro, más bien una sucesión de máscaras que lo amparan de un entorno cruel y envilecedor. Tijeras en mano buscando amputar su manjar –lóbulos, tetas, nalguitas-, cae muerto de delicia en la compulsión de los miembros: "con una sonrisa demoníaca entre los labios, y un gesto de placer como si hubiera terminado de comerse unas ostras y gimiera convulsivamente: ¡delicioso!, ¡delicioso!" (p. 134).

Si antes hablábamos de la pertinencia de la relectura y reconsideración de la obra narrativa de Andrés Mariño Palacio, es menester su realización más allá del entusiasmo de sus contemporáneos —la generación de *Contrapunto*— y de la indiferencia de la mayoría de los lectores y los críticos literarios de hoy. La reivindicación, entonces, será posible si reconocemos en él un puente que condujo la narrativa venezolana a la contemporaneidad. Ya nos lo advierte Orlando Araujo (1988):

> *Como él mismo dijo, en materia de arte 'a unos les toca ser precursores y a otros realizadores'. Con su trabajo novelístico (y cuentístico, el paréntesis es nuestro), él quedará como precursor, por su actitud, por la violencia creadora de su cultura y por la audacia con que asume su destino frustrado de renovador (p. 341).*

Por otra parte, Salvador Garmendia es otra de las voces de la diáspora que ha consolidado un espacio relevante en la narrativa contemporánea venezolana. Siguiendo a Mariño Palacio, en este caso hemos topado con un realizador o hacedor en el estricto sentido del término. *El Inquieto Anacobero* (1976) es un libro de cuentos que destaca su afán por aprehender la ciudad, esta vez a partir del rescate de la oralidad de sus habitantes. La voz narrativa se desliza mimetizándose en el diálogo de los personajes que recrean desde la barra del bar, el ámbito festivo del prostíbulo o la sala velatoria de la funeraria, el laberinto de concreto, polución y asfalto que es la ciudad de Caracas. Vista y vivificada por el agudo ojo de un provinciano proveniente de Barquisimeto. En el atinado Prólogo de *Enmiendas y atropellos* de Garmendia (1979), antología de cuentos que involucra cuatro títulos, Óscar Rodríguez Ortiz comenta:

> *(...) cada aparente repetición, todo regreso al mundo a media luz de la Caracas cabaretera, marginal y enferma, a la infancia y a la*

provincia llena de prodigios, no hace sino colocar una pieza más en el engranaje que tiene como punto de partida una convicción: la realidad es una 'desacordada composición' y la mente humana —recrea, inventa, olvida— es una maravillosa máquina mezcladora (p. 9).

Si bien *Los pequeños seres* (1959, Ediciones del Grupo Sardio) constituye la novela urbana venezolana por excelencia, la cual nos toca aún por la mirada lánguida y la atmósfera minimalista de la ciudad que aturde, extravía y maravilla a Mateo Martán, *El Inquieto Anacobero* es una celebración dionisíaca del ámbito caraqueño en su oropel y decadencia. Puede afirmarse que este libro reivindica la épica desmitologizada del "hombre esquizoide" del siglo XX. Los personajes, apelando a la hipérbole y al ejercicio amarillista de las medias verdades, relatan sus encuentros con la tragedia y el azar, amén de sus hazañas etílicas y eróticas. A lo largo del libro, se configura un mapa geográfico y toponímico de la Caracas nocturna y guapachosa: Roof Garden, los *vermouth* del Pasapoga, El Trocadero, El Tíbiri Tábara, Mi Cabaña, El Teatro Caracas y el Coney Island, entre tantas locaciones ya desaparecidas del desmadre caraqueño.

Del volumen es destacable el cuento homónimo, homenaje a uno de los más grandes cantantes de la música tropical de todos los tiempos: Daniel Santos, figura y motivo lírico y popular con el cual se identifica la bohemia latinoamericana. Gracias al Inquieto Anacobero, el hombre de a pie se reconoce en el severo y locuaz rostro de su machismo, impregnado de fluidos vaginales, cocaína y alcohol. El relato es una recreación afortunada de don Daniel quien nos habla ahora de sí mismo:

Soy un nacionalista convencido y consumado. Nacionalista y patriota latinoamericano que siente aún, en esta cabeza plateada, el suave vaivén de mis palmeras tropicales y un gustico a ron en la garganta, unas arenas tibias por el sol y un azul intenso de donde

surge, casi como un milagro, una hembra de cualquiera de estas aguas y estas tierras (Mujica y Santos, 1982, p. 119).

El género cuentístico le da un espaldarazo a la crónica de costumbres de los cincuenta y sesenta, a las páginas de sucesos, a las notas cronológicas, al chisme y a la infidencia. La tonalidad es áspera, de un humor negro que se carga de escatología, coprolalia y tragicomedia; asaeteando con su karare a politicastros, militares cornudos y burócratas indolentes, sin los cuales la ciudad jamás podría deconstruirse en el detritus, la estridencia y el caos. El corpus desprende las limaduras de una Caracas que se desgasta, arma y rearma recogiendo y esparciendo sus despojos: "Los surtidores son chatarra, la caseta saqueada y un Ford sin amo que se ha ido pudriendo ahí desde hace años. Es todo lo que queda" (Garmendia, 1976, p. 59). Pareciera un tratado sobre la estética de la fealdad o, mejor aún, la representación literaria de las instalaciones del Arte Pobre de Claudio Perna. Otra muestra de ello, son cuentos como "Baby Blue", "¿Sabes? Yo no creo que se muera tanto como uno piensa" y "La mala bebida". Textos que magnifican el acecho travieso y lúdico de la muerte y la azarosa tragedia que es la vida. La ciudad va dejando en su devenir cadáveres acuchillados y tiroteados, bolsas de basura con las barrigas abiertas a dentelladas por los perros y sus vikingos, "aves envueltas en papel celofán" (valga la alusión a la canción elegíaca de la Orquesta Mondragón como responso por las ciudades occidentales).

ORLANDO ARAUJO: EL VIAJE COMO MOTIVO DE ESPERANZA Y REVOLUCIÓN EN *EL DINOSAURIO AZUL* Y *MIGUEL VICENTE PATACALIENTE*

María Auxiliadora Castillo

Podría pensarse que *El dinosaurio azul* y *Miguel Vicente Patacaliente* se inscriben en lo que se ha denominado literatura para niños y niñas, dado que en ambos relatos el protagonista es un niño, llamado Miguel Vicente. En *El dinosaurio azul* —escrito en 1978— este protagonista se sumerge en el mundo de los sueños, donde se encuentra a la jirafa roja, a la iguana verde, al ave del paraíso, al oso y por supuesto, al vehículo dador del viaje, el dinosaurio azul:

> *Me monté en un dinosaurio azul y me vine siguiendo el río de aguas lentas. Atravesé llanuras de aguas subterráneas, túneles*

oscuros y minas de diamantes. Un día me dormí en un campo de esmeraldas, pero me despertó una jirafa roja para decirme que arriba me esperaba el sol, el viento y las flores y los caminos de la tierra. (Araujo, 2008: 4).

Luego, Miguel Vicente llega a entablar un diálogo y se hace amigo del señor petróleo, pudiendo conocer su posible origen:

Hice mi viaje al fondo de la tierra y me perdí en un bosque de hojas negras y de lagartos dormidos. Millones y millones de árboles y de gusanos hundidos y quemados por un sol de cien mil años formaban un lago oscuro y un río de aguas lentas y sin luz. Era el petróleo. (Araujo, 2008: 3).

Luego volveremos sobre este tema.

Por su parte, en *Miguel Vicente Patacaliente*, publicado en 1971, el mismo protagonista es ahora un niño limpiabotas que sueña con viajar y conocer un país que presiente lejano desde un cerro de Caracas: la ciudad donde Miguel Vicente juega y trabaja sacando brillo a los zapatos de los funcionarios, tiene una madre enferma, sola, distante y un hermano que es el dador de la posibilidad de viaje que, finalmente, emprende:

Desde una vuelta de la carretera, ya bien arriba, se volvió para mirar a Caracas, allá abajo. Ya no la miraba desde su cerro. Ahora la ciudad se iba quedando, pequeñita y de mil colores luminosos, allá abajo. (Araujo, 1992: 26).

En ambos relatos es común, pues, la estructura del viaje, la presencia del mismo personaje (Miguel Vicente), el tema de la iniciación; pero se diferencian en los espacios: irreal o fantástico en *El dinosaurio azul*, real o mimético (la ciudad) en *Miguel Vicente Patacaliente.*

Pero el viaje y la historia de Miguel Vicente no son sólo una excusa para reflejar una realidad o una interpretación del autor de dicha realidad, o derivan de la necesidad pedagógica de exponer su análisis, desde la mirada del militante comprometido con los movimientos sociales, para abogar por una transformación del rostro de marginalidad y neocolonización en un rostro de un país igualitario y soberano; sino que también Miguel Vicente puede ser visto como una metáfora de movimiento, sacudida, de camino por andar, por recorrer para la transformación social.

Si se realiza una lectura en el *continuum* de las obras literaria y ensayística de Araujo, buscando los signos que más tarde se constituyen en símbolos, se encuentra más bien, antes que un relato infantil, una profunda mirada del autor barinés en torno a lo social y un atinado análisis acerca de los procesos socioeconómicos, así como el impacto de los inicios de la supuesta industrialización en Venezuela, producto de la explotación petrolera y la entrada del capital extranjero. En su ensayo *Venezuela violenta*, el autor se muestra crítico con dicho proceso que se promocionó como la gran panacea del desarrollo, pero resultó a la larga el gran motivo para aumentar el número de menesterosos, ahondando la brecha entre pobres y ricos, en una política *entreguista*.

> *Es así como el dominio extranjero se extiende y consolida en el país sin correr riesgos ni traer capitales. Es así como lo que con tanto orgullo suele llamarse industrialización nacional no es sino un proceso de complementación del colonialismo económico de los Estados Unidos sobre Venezuela (Araujo, 1968: 91).*

Como lo explica el mismo autor en dicho texto, esto produjo el proceso de migración del campo hacia la ciudad, o mejor dicho, el abandono de las políticas agrarias: por el imaginario del progreso y la modernidad y el encantamiento súbito por los ingresos para la importación y el comercio, muchos venezolanos terminaron sumándose a la legión de *cerrícolas*, que esperaron,

infructuosamente, subir y bajar las escalinatas de las casas y de los edificios de la naciente burocracia estatal.

Por ello Araujo (1968), en su *Venezuela violenta*, sentencia:

Venezuela se lanza al desarrollo industrial moderno sin obreros especializados, sin gerentes y sin experiencia. Se importa la técnica, se importa la experiencia. Si algo es nuevo y admirable, es precisamente la voluntad de industrializar a toda costa… (p.74).

Pero, más adelante agrega:

(…) la técnica más avanzada y el equipo más moderno provocan desempleo (piénsese, por ejemplo, en la evolución de la industria petrolera en los últimos años), mientras que el estancamiento de la técnica o su primitivismo, crean el empleo disfrazado o subempleo (nuestra agricultura es el mejor ejemplo) (p. 87).

Y todo esto ocurrió precisamente por el petróleo:

A la sombra del petróleo y bajo el orden de un gobierno rentista, que gasta su renta en obras públicas, la agricultura pasa a ser la cenicienta de una economía, que es ahora minera y comercialista. (Araujo, 1968: 64).

A propósito del oro negro en la literatura venezolana —tímidamente vislumbrada en José Rafael Pocaterra y visiblemente mayor en Díaz Sánchez (*Mene*)—, señala Campos (2006) que dicha presencia dio origen precisamente a la fractura del país entre lo rural y urbano.

Queremos remarcar esto: marginalidad y urbanismo es una relación natural que se establece con el afianzamiento de la cultura

del petróleo, y figura dicha relación en la narrativa de esos años en la región zuliana como una primicia para la literatura nacional… los sujetos de ese impacto, contra lo que pudiera creerse, no son quienes ya estaban asentados en las ciudades, sino los campesinos desarraigados, expulsados por el latifundio gamonal y un territorio consumido, puestos violentamente en situación de desarrollar hábitos más que de vida, de sobrevivencia… (p. 482).

En *Compañero de viaje* Araujo los describe de esta manera:

Había también fugitivos del hambre, campesinos sin tierra de Boconó, parameños de las terroneras de Tuñame, Escorá y las Mesitas… eran unos excluidos del latifundio andino, los exiliados del trigo merideño y del café trujillano (…) (p.11).

A partir de 1936 la actividad económica en Venezuela definitivamente termina por ser sustentada por el dominio del capital extranjero dirigido hacia el petróleo, hasta el punto que "la inversión directa (…) en el sector de hidrocarburos y de minería representan en la década 1950-1959, el 93 por ciento" (Araujo, 1968: 78). Por ello, la artesanía y la manufactura van perdiendo terreno y relegadas a meras extravagancias o excepciones; situación que se mantuvo hasta hace relativamente poco.

Durante el período que viene de 1958 a nuestros días, se mantiene en su esencia la caracterización del período anterior, continúa el fenómeno de crecimiento paradójico, la condición importadora de la industrialización, el contraste entre capital invertido y empleo generado, y se mantienen vigentes los factores que permiten e impulsan la invasión incontrolada del capital extranjero en la manufactura (Araujo, 1968: 83).

Por otra parte, otra de las nefastas consecuencias de esta situación: la invasión de la técnica, y por ende, la violencia y

destrucción de la tierra (la madre tierra) para extraer los recursos, es también descrita en *El dinosaurio azul*:

> *Pero todo aquello era un ruido infernal: ¡tun-taca-tun! ¡tun-taca-tun! Por todas partes, hombres con cascos, torres, tanques, máquinas, camiones, jeeps y el ¡tun-taca-tun! De unos inmensos pájaros metálicos perforando con sus picos el pecho de la tierra, los hígados de la tierra, las tripas de la tierra ¡tun-taca-tun! ¡Tun-taca-tun! (Araujo, 2008: 13).*

De igual modo, la entrada del capital extranjero y las empresas petroleras configuran un urbanismo a imagen y semejanza de los campos petroleros extranjeros y completamente desarraigado de nuestra condición y costumbres: los obreros viven en casas pequeñas, iguales, uniformes, sin árboles, sin vegetación, sin vida. En *El dinosaurio* se lee:

> *Uno de los obreros, el que parecía jefe del grupo, lo llevó a su casa, una casita pequeña, rodeada de otras casitas pequeñas, todas igualitas, rodeadas con telas metálicas y construidas en un campo donde unos cujíes lloraban de dolor por la ausencia de otros árboles (Araujo, 2008: 7).*

Peor, tal como lo vislumbra Araujo, el proceso de industrialización en la era petrolera no tenía como norte el desarrollo social, la emancipación del hombre, su bienestar en suma; antes bien, era el progreso por el progreso, la industria al servicio de la industria. En un diálogo que sostiene Miguel Vicente con un obrero se evidencia que el proceso de industrialización conlleva a la cosificación del hombre sin conciencia de su hacer: el hombre que perfora, horada, penetra la madre tierra sólo para que siga aceitada la maquinaria del capital:

- Yo perforo la tierra para que el petróleo salga.
- ¿Y para qué quieres que salga?
- Bueno, pues para muchas cosas, para que mueva las máquinas, los camiones, los carros, los aviones y para que haya luz de noche, para muchas cosas (Araujo, 2008: 11).

A la par de esto, también está presente la denuncia de la contaminación y la agresión a la naturaleza en la región donde se produce la explotación petrolera; por ejemplo: "El Lago de Maracaibo: aguas lentas y oscuras donde desembocan los ríos del petróleo". La voz del petróleo se expresa en *animus* dolido por los excesos cometidos:

- No, Miguel Vicente, no me ofendas. Mi madre es la tierra, y en sus entrañas me concibió, me parió y me ocultó durante millones de años. La Compañía es la que me persigue y la que hiere el pecho y el vientre de la tierra hasta encontrarme en las cuevas donde habito. Allá arriba me somete a torturas en grandes máquinas para arrancarme a pedazos las fuerzas que me dieron los árboles antiguos y los dinosaurios muertos (Araujo, 2008: 19).

Así que en la obra de *El dinosaurio azul*, el viaje de Miguel Vicente es un viaje hacia la conciencia: un dispositivo de viaje-revolución; Miguel Vicente es el actante que transita y transitará el camino hacia un mundo, desde lo soñado, lo imaginado (un mundo azul: el dinosaurio) pero posible, a lo esperanzador, vivible, ecológico (un mundo verde: la iguana). También es un viaje desde la indiferencia del habitante de la ciudad con respecto a su entorno hacia la tierra, hacia el origen, "por ríos y por mares y hasta el centro de la tierra y más allá (Araujo, 2008: 8)"; en la búsqueda y encuentro de lo que es el hombre, el ser humano, y la comunión del ser humano con la naturaleza y con el universo.

Bibliografía

Araujo, O. (1968). *Venezuela violenta*. Caracas: Espérides.

_____ (1992). *Miguel Vicente Patacaliente*. Caracas: Ekaré.

_____ (2004). *Compañero de viaje y otros relatos*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (2008). *El dinosaurio azul*. Caracas: El perro y la rana.

Campos, M. A. (2006). *La novela, el tema del petróleo y otros equívocos*. En *Nación y Literatura* (Barrera Linares, Pacheco, González Stephan, comps.). Caracas: Fundación Bigott. Equinoccio.

EL TECHO DE LA BALLENA: PATOTEROS DEL ARTE

Francisco Ardiles

El Techo de la Ballena nació en el garaje de una casa del Conde, fue un resplandor inconformista, una irrupción violenta, un gesto de desacato, una acidez juvenil de negaciones estéticas y manifiestos políticos, un movimiento de rebeldía iconoclasta, una arremetida contra las formas de autoridad existentes, una aventura de protesta, mezcla de dadá y surrealismo nacido a destiempo, que llevó hasta las últimas consecuencias el intento de cambiar la vida y transformar la sociedad por medio de la fuerza removedora del arte. Este grupo de creadores atraídos por la corriente estética y vital de una rebeldía informalista, tuvo como protagonistas principales a Carlos Contramaestre, Salvador Garmendia, Edmundo Aray, Juan Calzadilla, Adriano González

León, Caupolicán Ovalles, Manuel Quintana Castillo, Daniel González, José María Cruxent, Rodolfo Izaguirre, Dámaso Ogaz.

La historia de El *Techo de la Ballena*, de acuerdo al testimonio del mismo Juan Calzadilla, puede resumirse a partir de los documentos de la retórica anarquista que resultó de unos cuantos años de intensa lucha, humor viscoso, fueros y desafueros contestatarios, y unas cuantas páginas de escritura inolvidables. La sumatoria de toda la obra publicada por la pluma de los autores que pertenecieron al grupo supone tan sólo el manojo de una parcela exigua de folios publicados. Cuantitativamente esto puede parecer fruto de un insomnio momentáneo pero no es así, porque aunque en realidad el aporte textual de los escritores del grupo representa una nimiedad con respecto a la totalidad de la producción literaria venezolana del siglo XX, la densidad de las obras desmiente su reducida longitud. Nadie tarda mucho en entender que esta humilde contribución discursiva iconoclasta, significó, en relación a su efecto contextual, el impacto más explosivo que se generó en el panorama cultural de los sesenta. Por eso hablamos de una obra irrisoria que tuvo repercusiones inolvidables en la historia de las artes nacionales.

Su importancia se funda en el estremecimiento que causó el surgimiento de una poética de la creación basada en la negación total del legado estético proveniente de la tradición de los predecesores artísticos y literarios. Para Ángel Rama, este movimiento estilístico fue el hijo directo de una circunstancia histórica que estuvo enmarcada en el contexto psicosocial de la vida artística del país, por la frustración que acarreó la segunda guerra, las promesas del surrealismo y las circunstancias que envolvieron los episodios de lucha de la izquierda nacional. Estos tres factores contextuales se diluyen en las esclusas de las textualidades literarias y plásticas. A medida que iban siendo asimiladas por los artistas del momento comenzaron a trasmutar el sentido de lo bello y las formas de la representación, que perdieron de la noche a la mañana sus características primigenias, sus facultades legítimas y

cedieron el paso a las formas más sugerentes de la creación, a una especie de neovanguardia nacional.

Si escogiéramos algunas características definitorias del movimiento sería aconsejable considerar las siguientes: rechazo a la poética tradicional, lirismo expresionista, anarquía política y apoyo al recurso disuasorio del escándalo social como fuerza militante de denuncia. Estas elecciones vitales y estéticas determinaron la propuesta estilística del movimiento, las contravenciones de su discurso poético y artístico, definido por la tónica coloquial, la representación desaforadamente realista de los hechos y las ideas, la inmediatez de las propuestas formales, la crudeza del gesto, el automatismo creativo, el caos proposicional y la fractura de la sintaxis enunciativa en todos los géneros del discurso plástico y poético. Todo lo que tuvo que ver con la existencia del movimiento estuvo marcado por la urgencia y la intención destructiva. La ruptura inconciliable con los parámetros establecidos, y la idealización de las leyes del desasosiego y el desconcierto paradigmático.

La presencia del influjo surrealista es innegable en la inventiva de esta corriente. Es sorprendente la cantidad de coincidencias que los vinculan. Ambos movimientos artísticos se entrecruzan en el uso del recurso del absurdo como enfoque interpretativo, ambos se alimentan de las polivalencias de la metáfora desoladora, el humor negro, la apuesta creativa del automatismo lírico y el definitivo coloquialismo transplantado que gravita en sus textos. La estrategia que usó la gente del grupo para llamar la atención del público de la Caracas de los sesenta fue la del impacto, el insulto, la impostura y hasta el escándalo. Los autores del grupo se hicieron la idea de fijar la postura de una pandilla insurrecta, la poética de una especie de patoteros del arte, de los saboteadores del canon establecido.

Se pueden tomar en cuenta varias influencias que influyeron en la fundación del grupo: el anarquismo, dadá, las manías del surrealismo y la vorágine visceralista del expresionismo. La vena surrealista fue su alimento sustancial. Le dio ánimo a la postura

vital del grupo. Además se puede entrever la presencia de cierto influjo del simbolismo enfermizo de un Lautréamont, y la desobediencia del final del siglo XIX de un Rimbaud. Algunos poemas de Francisco Pérez Perdomo, son ejemplo neto de este juicio. Veamos como todos estos aspectos se evidencian en las líneas del texto que ahora vamos a citar, y que fue extraído de su libro *Los venenos fieles* (Ediciones El Techo de la Ballena, 2 de noviembre de 1963).

> *Tampoco es inaudito que sin necesidad de ocurrir a las manipulaciones del fraude y otras artimañas, pueda descender del séptimo sueño, halado por el cordaje vibrante de mis pestañas, hasta el sitio del delirio inicial, sin desprenderme un instante de mi íntimo cuarto sostenido ahora por el silencio, cuatro paredes precarias y otro sueño nefasto.*

En la poesía de otros autores del grupo también pueden distinguirse los rastros intertextuales de algunos de los poetas que impulsaron en su momento los pasos trascendentales de la generación *Beat*. Esa congregación irrespetuosa de escritores desalmados y molestos que estuvo conformada por los genios de Ginsberg, Kerouac y Corso. Estas afinidades están claramente expuestas en algunos de los poemas de Caupolicán Ovalles. Hagamos un ejercicio comparativo. En el poema *Aullido* (1976:172), Allen Ginsberg dice reiteradamente: "Estoy contigo en Rockland", para luego desmantelar la armadura de su malestar resentido, de esta forma:

> *Estoy contigo en Rockland,*
> *Donde das alaridos en un chaleco de fuerza porque estarías*
> *Perdiendo la partida de ping-pong real del abismo*
> *Estoy contigo en Rockland*
> *Donde cincuenta descargas más nunca devolverán tu alma*
> *A su cuerpo de nuevo tras su peregrinaje a una cruz en el vacío*

Por su parte, el poeta Caupolicán Ovalles le sigue el ritmo a la reiteración desesperada de la voz poética ginsberiana en el poema titulado *He pactado con el espectro*. Veamos si se trata en efecto de una coincidencia o es consecuencia de los efectos de las influencias:

En tus ojos de dominadora y en tu pelo cruzado por el aire
De un ángel perverso caigo yo en primera función
Y bajo el teclado del primer acto
Ruedo
Y puedo ser al fin
En la orquesta
El sonido de la desesperación.
Y siendo mi propia rifa jamás llegaré a obtener la ansiada
Derrota. El ensoñado fracaso.
(1981:59)

Así parezca un despropósito, es probable establecer una relación intertextual entre los autores previamente citados, si tomamos en cuenta que Ginsberg publicó el famoso poema que acabamos de citar a mediados del año 56, y Ovalles hizo lo mismo con el suyo unos años después, por la década del sesenta, con la aparición de las primeras ediciones de El Techo de la Ballena. Estos dos poetas comparten algunos puntos de coincidencia. En el estilo de la forma se parecen, en el ritmo se parecen, en el contenido de sus temas desaforadamente insensatos y en la manera que tienen de abordar la realidad hacen flotar una serie de compatibilidades. En la perspectiva apocalíptica de la realidad también son similares. Ambos toman por sorpresa la buena postura de un lector que comienza a convivir con un conjunto de expectativas estéticas diferentes. Ambos movimientos embadurnan de reprobios los principios de la herencia estética con la que les tocó recibir. En consecuencia cachetean deliberadamente las nociones de realidad, desmitifican los purismos

de la representación y la convierten de un zarpazo en el espejo ordinario y desdeñable de sus desaprobaciones. Se abocan a la práctica sistemática del piromanismo verbal, con el sencillo objetivo de rescatar la riqueza expresiva de la oralidad. La escatología, el uso corriente del decir del barrio es rescatada por primera vez en la literatura venezolana, gracias a la intervención de esta gente.

En el plano de las artes plásticas, Carlos Contramaestre, quien fue poeta y pintor, compuso para una de las primeras exposiciones del Techo su obra fundacional, *El Homenaje a la necrofilia*, la cual es una de especie de *collage* hecho de huesos y vísceras podridas. Este bizarro montaje sirvió para declarar el desprecio que les inspiraba la escala de valores que imponía el buen gusto del público. El movimiento postulaba que arte en Venezuela no sólo es paisaje cabretiano, sino también esa otra parte que huele mal, que sabe y que se come con la sustancia que alimenta a la política del país. En la década del sesenta esa óptica significaba toda una innovación en lo que respecta a la periferia nacional. Y sin esa nueva visión, hubiese sido imposible escribir un poema que recuerda las glorias de un padre borracho diciendo lo siguiente: *mi padre ebrio es lo mejor que he visto.*

La tradición literaria que se vanagloriaba con los despojos de la civilización petrolera, no se hubiese permitido dar el lujo de hacer lo que hizo a partir de la presencia de lo urbano, sin estas primeras manifestaciones de desasosiego. Las manifestaciones poéticas citadinas de la poesía de los ochenta, de Tráfico y de Guaire, y toda la ola expresionista abstracta de la pintura venezolana más reciente, le deben mucho a este movimiento. De esta matriz discursiva proviene la poesía de un William Osuna que todavía le canta a los terrores de la cotidianidad. Pensemos en la crudeza orgánica de los trabajos del viejo Miguel Von Dangel y un Nelson Garrido.

El Techo de la Ballena abrió una fisura isoslayable y necesaria que redefinió el desarrollo del canon artístico nacional. A través

de la visión de este movimiento se logró colar una nueva postura, una mirada, una renovada correlación de los hechos que ha marcado la producción de los últimos años. El problema de todo esto consiste en que después de haber significado una rebelión, por la resignación, por el paso del tiempo, por el cansancio y el decadentismo de las leyes que rigen el mercado, este enfoque renovador perdió frescura. A partir de ese momento se fue anquilosando, fosilizando, asumiendo un papel de una tradición que ha institucionalizado el estilo de manera insoportable. Esta petrificación de la impostura ha otorgado a sus adeptos premios Michelena, regalías del Concurso de Cuentos de *El Nacional* y menciones de las bienales de poesía que bullen en el país. Como se ve, las motivaciones que impulsaron a la gente del Techo se convirtieron en un dogma, en una tradición incuestionable. Es así como han encarnado la tragedia del arte moderno, este antropófago que se come a sí mismo que está condenado a repetir la paradoja de Heráclito. El rechazo sistemático se convirtió en una pose inorgánica, en un gesto perfeccionista, árido, sistemático y retórico semejante a la formalidad que tanto se criticaba.

Todas esas manifestaciones de disconformidad que expresaron los protagonistas del movimiento ballenero nos hablan de la eterna polémica que han librado en el siglo veinte los defensores de las concepciones de lo antiguo y lo moderno, la libertad y el orden, la ruptura y la tradición. De acuerdo a Octavio Paz, en todas las épocas de la cultura occidental ha existido esta querella, pero en el siglo XX se ha exacerbado porque el hombre está más sólo que nunca, sin un dios, una casa o un canon que lo proteja. En el último párrafo de su segundo manifiesto la gente de *El techo…* declara las razones de su impostura de esta manera:

> *El Techo de la Ballena cree necesario ratificar su militancia en una peripecia donde el artista y el hombre se jueguen su destino hasta el fin. Si para ello ha sido necesario rastrear en las basuras,*

ello no es sino consecuencia de utilizar los materiales que un medio ambiente, expresado en términos de democracia constitucional, nos ofrece. Nuestras respuestas y nuestras acciones surgen de la misma naturaleza de las cosas y de los acontecimientos, como claro ejercicio de la libertad, clave para la transformación de la vida y la sociedad, que aún en un estadio superior no puede detenerse y a cuya perfección o hundimiento continuaríamos contribuyendo (1986:65)

Aquí podemos ver el argumento de aquellos que se sienten modernos, que se creen los representantes de la vanguardia, los poseedores de la verdad, los escogidos, los opuestos, los hijos de la controversia, y no saben que también sucumbirán en el intento.

La historia moderna de toda literatura nacional, incluyendo por supuesto a la venezolana, no es más que la expresión de un continuo debate, de una necesidad de renovación continua, de la eterna búsqueda de audaces registros del lenguaje, de inéditas maneras de afrontar la realidad que la salven del estatismo. El grupo de El Techo de la Ballena rompió con las tradiciones heredadas del contexto, por medio de la expresión contestataria, el humor negro y la confrontación política. Si uno se fija en los títulos de los números publicados por la editorial del Techo, comprendería fácilmente lo que se ha dicho anteriormente. Los titulos de las ediciones tubulares que publicó la editorial tuvieron por nombre *Malos modales*, en 1965, *Twist presidencial* en 1961, *Rayado sobre el techo*, en 1964.

Según Jotamario Arbeláez, el poeta nadaísta, este tipo de movimientos tuvieron un marcado tilde político, porque después de la revolución cubana apareció la fiebre del hombre nuevo y empezaron a surgir en todos los países del continente americano, grupos de escritores que fundaron revistas a las que se les dio un tono de absoluta irreverencia renovadora. De allí surge la tentativa de explorar las potencialidades del verso libre, la prosa poética y el estilo visceral expuesto al aire, con virulencia y desde

la insensatez. El poema *Carta a Habab* de Caupolicán Ovalles es fidedigno ejemplo de ello:

yo, padre de dos mujeres
y un hijo que mantener,
despierto,
colérico, arrecho,
por decreto del otoño
y de la media naranja
en la colina roja

(En *Rayado sobre el techo*, Nº 1, marzo de 1964)

CAUPOLICÁN OVALLES: LECTOR MARGINAL

Pedro Téllez

Se debe a Caupolicán Ovalles una de las más curiosas antologías de la literatura venezolana, y una de las más marginales; no podría ser de otra forma, en pocas antologías el antologador está tan presente: a través de la disposición de los textos a manera de juego de oca, conectando el trayecto de la lectura con raras ilustraciones: zamuros con la cara de Caupolicán y gallinas, anacrónicas viñetas, aunando a lo anacrónico de dichas viñetas, la ambigüedad o duda de las autorías que embargaría al lector incauto. Inevitablemente a estos textos les impregna el vaho del cajón familiar, olor a cosas viejas que en el caso de Ovalles se trata del cajón de recuerdos del país, la gran papelería, el grandioso archivo de Víctor Manuel Ovalles, bibliófilo y padre del antologador, y poseedor de la que fue la mayor colección privada de libros

raros, papeles antiguos y curiosos del país, y fuente de esta antología de la literatura marginal.

La hechura de esta antología de prosas es poética, y no podía ser de otra forma, pues la realiza el mismo que escribió *¿Duerme Ud. Señor Presidente?* y la *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi Padre Alias el Globo*, y cuya última irreverencia pudo haber sido el libro de entrevistas a Carlos Andrés Pérez, que es un *best seller* entre los andinos. El poeta de El Techo de la Ballena y ex presidente de la República del Este tenía que editar una antología marginal para uso de estudiantes de la Escuela de Letras, o del lector afortunado.

Que esta antología sea marginal es sólo circunstancial: "Se piensa que lo que se presenta el día de hoy como literatura marginal, ya mañana será simplemente literatura". Para Ovalles se trataría de la palabra escrita, que fue hecha por el hombre a contra voluntad o sin querer o sin desearlo, pero que por el azar o por el suceso del tiempo y de las cosas nos entrega un aliento que aquel hombre no quiso a propósito. Curiosamente ese origen tan personal e involuntario, natural, es el que hace que deje de pertenecer al autor y pase a los suburbios del campo literario.

Buena parte de las obras que conforman el canon literario tienen su origen, precisamente en las afueras de lo canónico para el momento, y todo esto lejos de cualquier intencionalidad al respecto: "Ahí esta el detalle" diría Cantinflas, pues deviene esa inintencionalidad del proceso mismo de su creación. Para Ovalles poder delimitar este fenómeno externo a los mismos límites, debe introducirse en la mente del escritor marginal: "Estamos conscientes que toda organización de palabra escrita -y tiene un levantamiento marginal. Que ciertas zonas de la inteligencia trabajan liberadas del proceso creador, en el cual es perfectamente ubicables cultivos involuntarios para el hombre". Se identifica una aparente contradicción en la mente de todo escritor (marginal o no) entre el propósito y la fuga de ese orden.

En el escritor marginal predomina "la voluntad amorosa de acercarse a la palabra" más allá del propósito literario.

Como la rosa de Silesius existe sin porqué. La mejor defensa de la literatura marginal es su existencia. La mejor interpretación de esta literatura es la forma como el autor se interpreta en el texto como elemento subreal del mundo que le rodea: "Esta flor nace lejos del jardín impuesto por los hombres, gira sola y narcisa (negro debe lucir su corazón) se enciende en fuego propio y no consume agua de municipio".

La literatura venezolana que no consume agua de municipio, que no nos quede duda, será mañana literatura a secas. Otros marañones acompañan a Lope de Aguirre en esta nueva aventura de la literatura marginal. Juan Antonio Navarrete (1749-1814) único autor presente en esta antología tanto en los textos como en la arquitectura del libro o plan de la obra, una especie de Perec del dieciocho, y que empieza a tener reconocimiento por parte de los actuales administradores del campo literario. Esperamos que no pierda su extrañeza y el placer que provoca el hallarle por casualidad en una antología del pensamiento filosófico venezolano preparada por García Bacca y editada en la década de los cincuenta o hallarle en fondo y forma en esta antología de Ovalles de los setenta. Podrá decirse con propiedad que el autor del *Arca de letras* y *Teatro universal* es el primer escritor humorista venezolano. A Navarrete y a su ironía se debe la disposición curiosa a la manera de juego de oca y sus posadas (posada puente, pozo, barca, muerte y laberinto), así como su laberinto de la fortuna. Se puede decir que este libro es su discreto homenaje.

La antología de la literatura marginal de Caupolicán Ovalles incluye estos "juegos" de nuestra ilustración, volantes y papeles del dieciocho o principios del XIX, junto a cartas y telegramas, cartas a destinatarios insólitos o de remitentes inverosímiles, intimas o públicas como la que escribe un tal p.r.g a una artista de cine mexicana en la cual le propone el argumento de su vida para

realizar un filme, o la carta más famosa escrita desde Valencia, de Lope de Aguirre provocando a Felipe II, y a la cual el libro de Ovalles esperamos le transmita un nuevo contexto para su lectura: el de la literatura marginal.

La antologia incluye el proyecto de constitución del ciego Ramón M. Palacio, vecino de Valencia en 1896, y que en su momento no contó con el aval del Soberano, pero que prefigura en muchos aspectos a la "bolivariana". Entre lo más valioso de esta antología —por estar inéditas hasta entonces— la mitad de las autobiografías conocidas del siglo XIX. Además de las autobiografías de Páez o de su sobrino están otras dos incluidas en sus únicas ediciones accesibles: la de Telmo Romero titulada: "Autobiografía y retrato frenológico de Telmo Romero, especialista en terapéutica indígena" publicada en NY en 1885, y la "Autobiografía de Braulio Fernández" un "soldado desconocido" de la guerra de Independencia, dictada a sus hijos a los 96 años poco antes de fallecer y luego publicada por éstos. El único ejemplar que se conserva es el de la Gran Papelería del Mundo, y que sepamos ésta es su primera reedición. Estos y otros escritos que sería largo enumerar aquí, a través de anécdotas o de su parodia (caso Delpino y Lamas) infiltra a la literatura no marginal, y presagia a través de su repercusión su entrada "por meritos propios" aunque involuntarios al campo literario.

Para Macsi "mucho de lo que se incluye dentro del rótulo de literatura marginal no funciona dentro de la literatura", pero destaca que "la envoltura de que Ovalles rodea los trozos y la continuidad del volumen procuran realizar esta inclusión". Esto último es interesante porque lejos de encauzar a estos textos en la "literatura", terminó haciéndose marginal este libro de Ovalles: adquirió la pátina del desorden, cierta involuntariedad hasta ubicarse en remates de libros (librerías de viejo), y en los márgenes de la bibliografía de este gran poeta, lejos de cualquier reedición de quien fuera presidente de la Asociación de Escritores. Pero existe, está ahí y como un libro clave, editorial y literariamente hablando

en el siglo XX venezolano, en ese paso de la vanguardia a la marginalidad, y como testimonio de la entrada de Lope de Aguirre, Navarrete, Pedro Palacio y Braulio Fernández a la literatura venezolana.

TEÓFILO TORTOLERO: LA TIERRA TIEMBLA

José Carlos De Nóbrega

Cuando acabes de estar muerto
serás una brújula borracha

César Moro

En el relato *La figura de la alfombra*, Henry James ilustra magistralmente la frustración y el fracaso mismo de los críticos literarios de oficio: el no reconocer "la figura compleja en una alfombra persa", la cual no es más que el espíritu que anima la obra entera de todo escritor. Incluso en la consideración de sus irregularidades. Nos dice Hugh Vereker, novelista cuya obra es el objeto que motiva la accidentada trama del relato:

¿Acaso no existe para cada escritor una cosa de ese tipo, lo que hace que se aplique más, aquello que se esfuerza por conseguir y sin cuyo esfuerzo no escribiría nunca, la misma pasión de su pasión, la parte de su profesión en la que, para él, arde más intensamente la llama del arte? Pues, ¡eso!".

Sobre todo se evidencia de guisa terrible al pretender abordar determinada obra poética. Una pobre lectura del poema sólo conduce a una visión esterilizante y distorsionada del poeta; tal extravío se perpetúa en la simbiosis de la crítica profesional y los lectores perezosos y desprevenidos. El ensayo sobre poesía no es un ejercicio antiséptico, ni consiste en la taxonomía envilecedora de las voces asumidas por el poeta, fueren apolíneas o dionisíacas. Bien lo dice Jesús: "El comer con las manos sin lavar no contamina al hombre".

La obra poética de Teófilo Tortolero es un caso representativo e inmediato de la atención mezquina dispensada por tal escuela de comentaristas y especialistas. Nos lo ratifica Reynaldo Pérez Só en su bosquejo "Seis Décadas de la Poesía Venezolana": "Su escritura no fue lo suficientemente entendida entonces ni después. Se centró en el culto escatológico o la tergiversación de la lectura, cayendo en apreciaciones profesorales, castrantes, o en la motivación desbordada de amigos" (1). Agregando luego: "No obstante, Tortolero, desde 1966 propone una poética encontrada a la dirección y perfiles de aquellos años, y sin sospecharlo, delineaba a distancia los intentos que los poetas jóvenes de los 70 procuraban". Nos lo puntualiza Adhely Rivero:

Su poesía posee un estado de ansiedad, un sentido trágico de la vida. Todo su universo padece un arrebato alucinante, esquizoide, producido por el paisaje, la atmósfera de una memoria saturada de recuerdos, donde la infancia es la resurrección en cada poema. Tortolero toca las cosas y lugares habituales con un dejo 'surrealizante' como si desde el fondo de un sueño grabara la memoria de sus antepasados" (2).

En el prólogo a su primer libro, el psiquiatra y escritor José Solanes hurga en la silente resonancia de su pugna verbal: "Trataría yo de decir que también el gran poeta que es su autor me parece atormentado por el ansia de dominar dos orillas opuestas: la de la belleza y la del sentido". Lo cual se constata en sus libros *Demencia precoz* (1968), *Las drogas silvestres* (1972), *55 poemas* (1981), *Parfuma Jaguaro* (selección, 1984) y *La última tierra* (1990), tema de la presente aproximación.

Además de la referida edición de 1990, *La última tierra* cuenta con una segunda reimpresión del año 1995, ambas bajo el sello de Ediciones del Gobierno de Carabobo (Colección Poesía "María Clemencia Camarán", número 2). El libro descubre una atmósfera extraña de paradójico carácter religioso, cuasi místico. Siendo la tensión y el tono poéticos regidos por la embriaguez, la precariedad y el embotamiento de los sentidos. Baudelaire *dixit*:

> *Hay que estar siempre ebrio. En eso reside todo: es el único problema. Para no sentir el horrible peso del tiempo que vence nuestros hombros y os empuja hacia la tierra, hay que embriagarse sin tregua.*
> *Pero, ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, tanto da. Pero embriagaos.*
> *La poesía es lo más real que existe, y no es totalmente verdadera más que en otro mundo.*

En el episodio de la transfiguración de Cristo, Pedro, embriagado por la luz eterna, le propone hacer tres enramadas ("una para ti, una para Moisés, y una para Elías") presa del miedo a lo desconocido. Luego, junto a Juan y a Jacobo, tuvo temor al entrar en la nube que les había cobijado. Subyace en el referido pasaje, la búsqueda (¿acaso encuentro súbito?) en procura de enfrentar y asir los misterios que condicionan tanto a la vida como a la muerte; de allí la reverencia y el miedo a la claridad, pues la luz refleja en el espejo realidades insospechadas, imágenes tenebrosas difícilmente soportables en el imperio del espanto. Ante

tal portento, el lenguaje se hace titubeante, da coces contra el aguijón, y —parafraseando a Lowry— se dispersa en estampida como el caballo que hemos corrido aturdidos durante el Apocalipsis. Sedientos, "los hombres incendian sus casas... para no ver más que la luz" (Byron). Salvando las inevitables distancias, tal angustia entronca la experiencia mística con la poética.

Sintiendo los estremecimientos dados por el inminente acoso de la muerte, el poeta —en medio del juego de luces y sombras— la increpa: "Desabrocha mi pecho luz / y llágame / Sé que estampas mi sangre / como el vaivén de un molino cualquiera / (...) / De tiempo te he visto otear en los espejos / mi sudario". Al igual que Pedro, tiende su enramada en la desconcertante contemplación y la vivencia de tan extraordinaria revelación: "Sin embargo, luz eviterna, te aprisiono / en los pomos de esencias / a campo traviesa / en los pasamanos... / Entiendo de un golpe en la tarde amarilla / que ondeas en el sahumerio de mi sangre".

Tortolero, fiel a su quehacer y a su vocación, asume los riesgos atinentes a su búsqueda, pues intuye y conoce que "La agonía del ebrio encuentra su más exacta analogía poética en la agonía del místico que ha abusado de sus poderes" (3). En el texto XV de "Los campos de Merinos" (*Las drogas silvestres)* manifiesta dubitativo: "Sabes Tú / Quién apura el asiento de mi vaso / Cada vez que un dedo / Roza mis hombros / Pidiendo que le siga al cuarto / ¿Dónde nunca te encuentro?". Prevalece la voz de la desesperanza y el desasosiego, pues se falla por vez enésima y la revelación del ser permanece oculta en nuestro abigarrado y atormentado interior. "La blanca palomica" va y viene sin hallar la tierra ansiada, la extraña ínsula de la cual hablaba san Juan de la Cruz, en cambio "Hoy es Diluvio. Ya están con nosotros los pájaros gritando / clavando sus picos en el Arca" (*Demencia precoz*). Y entonces la compulsión por la luz se transfigura en el muro aprisionado en el patio que va desmoronando la micosis de la abulia, de la nada, el musgo enceguecedor que le va "extraviando los trenes, los horarios; / pero tan delicada, purísima muerte / te ha de llevar al licor / que te retiene

en una llamarada, / en un rescoldo". En una flagelante alusión a este texto de san Juan de la Cruz: "En la interior bodega / De mi amado bebí, y, cuando salía / Por toda aquesta vega, / Ya cosa no sabía, / Y el ganado perdí que antes seguía".

La angustiosa experiencia poética de Tortolero edifica su escenario, de los más notables e impresionantes de la poesía contemporánea en Venezuela, el solar que desde siempre le ha cautivado y oprimido: "Sigo en el patio muerto / con sus lagartijas y grillos borrachos / mirando el agua caer en mis ojos verdosos / Sigo esclavo del mismo patio que me asombró / (...) / Perdí esta vida jugando a vivir con la muerte". En tal espacio el poeta demarca la confrontación consigo mismo, con su memoria y fantasmagorías, y en ocasiones rehúsa su cáliz, pues los síntomas de su mal le apremian y escarnecen y el tedio le amedrenta: "me aburro del alma / me fastidia su voz que no comprendo / Quiero marcharme pero sin posibilidad / de regresar / sin pasaje de vuelta / sin saber nada del solar / de la cama en sombras / de los trapos colgados a la cuerda / sin saber nada del patio nadando en humo".

Lo cual nos remite al "parque mustio y dorado" de Antonio Machado: "Dice la monotonía / del agua clara al caer: / un día es como otro día: / hoy es lo mismo que ayer". Bajo la luz cetrina de la tarde, el poeta evoca y reanima "las aguas de un invierno que se llevó / la ropa tendida en el patio / y también la mirada de quien escribe a solas / con su sol oprimido en el pecho". Hábitat y ritmo que se repiten con obstinación, sólo que su voz hace alarde de la ubicuidad, impregna la totalidad del paisaje, se va amalgamando con los objetos, los sujetos, fusiona fragmentos de la memoria, del sueño, de lo real. Retomemos a Machado: "Del reloj arrinconado, / que en la penumbra clarea, / el tictac acompasado / odiosamente golpea". Se interroga la voz misma: "¿Quién renace en las sombras / de un reloj muriente, / acabado y soñado en el patio / (...) / Quién mueve la mecedora / de esa casa vacía, / contemplándose en un espejo / que lo fragmenta y lo pregunta,

/ acariciándolo, lamiéndolo a escondidas?". Si bien sabemos que san Juan de la Cruz compuso la mayor parte del *Cántico espiritual* en prisión, estragado el cuerpo por los piojos y gusanos ganados a la podredumbre de las heridas causadas por el castigo inclemente, *La última tierra* está enclavada en tan limitado y austero ámbito, un cuerpo enfermo que aguarda a la muerte, regodeándose en el dolor y la tragedia, y que se encamina hacia "un telar de sombras" : "y cuando el cuerpo tomó las muletas para dar un paso / hacia el solar poblado de arenas, leños quemados, / boquiabiertos, / ya existía tu vendaje, ya curaban tus ojos manchados por el sol, / Lejanía". El aparente paralelismo que hemos establecido entre ambos poetas, no estriba ni en el plano anecdótico ni en el fondo de sus respectivas experiencias espirituales y poéticas. Lo semejante de los medios formales y expresivos responde a fines distintos: san Juan de la Cruz canta el tránsito del alma —su anhelante peregrinación— a la unión con Dios, "último estado de perfección, que es matrimonio espiritual" ; en tanto que Tortolero, por vía de la ubicuidad de la voz poética, plantea que el estado unitivo se realiza en la cópula del verbo con "la eternidad, con la finitud humana; y la tragedia que ello impone al ser es responder a la armonía del mundo de la manera más adecuada con un poco de huesos, nervios y sangre" (4). Viaje solitario, el camino pedregoso y harto accidentado, con sus regresiones y estrecheces, sus recodos equívocos y envilecedores: "Lágrimas di una vida por perderla, / lágrimas hacen que estremezca la lengua sin salvarla / Hoy asisto al taller de mis huesos astillados / y nobles en su encanto".

El patio-solar de *La última tierra* se nos antoja el sitio secreto e inaccesible del culto y profesión de fe poéticos de Tortolero, respecto a las tinieblas y los ruidos del exterior. Se puede comparar con el resguardadísimo patio de ciertas casas romanas en la Pompeya de antes de la erupción del Vesubio, reducto de la práctica oculta y subversiva del cristianismo, anatema entonces del Imperio. El poeta apunta hacia la posición de Adalbert Stifter respecto

al arte moderno: "la nostalgia por una música 'pura' de luces y colores". Sus versos traslucen en ocasiones tinte romántico. Pues se hace notoria la concomitancia entre "el oscurecimiento de la luz del mundo" y "el oscurecimiento total de la luz interior" : "Te cerraste en hojarascas; / y el verano cenizo no entendía tu color, / a ratos sucio como una tropa muerta, / a otros igual que una rada bajara / a tu ventana enferma / Un instante chocado contra una carreta / de acero miserable / te devolvió a la lumbre / y del estambre y la saliva / volvió a gorjear la sal de tu lágrima, / de tu propio quejido". El discurso poético no amerita en este caso de estridencia ni grandilocuencia, la empatía del estado anímico y espiritual y el desolado paisaje nos es mostrada por la sutil confusión de diversos planos sensoriales, lo cual raya en el embotamiento de la percepción, sesgo innegable del romanticismo. Stifter, al observar el eclipse del 8 de julio de 1842, destaca la rigidez y el sopor del entorno: "sobre las praderas se congelaba una luz extraña e indescriptible, plomiza... sobre el paisaje que se hacía más inmóvil (...) en los bosques, junto con el juego de la luz había desaparecido el movimiento; yacían estáticos, pero no como dormidos sino desmayados". Tortolero se arriesga de nuevo, su ebriedad afecta la contemplación, de ahí la endecha aterrada.

Leamos en el *Cortesano* de Castiglione: " (...) y así (El Alma), arrebatada con el resplandor de aquella luz, comienza a encenderse, y a seguir tras ella con tanto deseo, que casi llega a estar borracha y fuera de sí misma por sobrada codicia de juntarse con ella, pareciéndole que allí ha hallado el rastro y las verdaderas pisadas de Dios". La experiencia mística sucumbe a la tentación totalitaria: la ponzoña de las ensoñaciones beatas inflige al alma el desvarío de su entendimiento, insuflando sus ínfulas de poder adquirido y manejable. San Juan de la Cruz lo advierte con suma claridad: "¡ Oh miserable ceguera de los ojos de vuestra alma, pues para tanta luz estáis ciegos y para tan grandes voces sordos, no viendo que, en tanto que buscáis grandezas y glorias, os quedáis miserables y bajos, de tantos bienes hechos ignorantes e

indignos!". Por su parte, Henri Michaux es categórico: "La prisión donde usted está encerrado, ahora, es la esencia de la prisión. Ya no es una pesadilla, todo el terror se ha intimizado. Piedras, puertas, llaves resultan superfluas (. /) Por esencial, su prisión se ha hecho invulnerable. Ya no puede salir de ella"[5]. Tortolero, si se quiere enajenado, afronta tal peligro reconociéndose en la cautividad de su ego, cohabitando con la legión de voces disímiles y contradictorias que le sacuden y maravillan, pues asume que la liberación de la esencia no justifica la desintegración del yo —baratija de gnósticos—, espejismo espantoso que trocaría la personalidad y la poesía en escarceos necios y anodinos. El texto que sigue corrobora tal actitud poética y vivencial: "Una palabra me llevará hacia /el monte escarchado / Lenta pero impaciente / limpiará mi boca que apenas balbucirá tu nombre / con el temor de caer a los rápidos y espumas cegadoras. / Una palabra tomará la cornamenta / de un venado entablillado, hurtado, / quebrado en su doliente pecho / Una palabra sorberá mi sangre / desbocada, / la luz que hizo canción a mi aletazo / Y una palabra quedará metida entre tablones, / olas, sal pura y amagos de invierno / y mi alma goteará su sol ínfimo / en arenas que el sueño fabrica / Una palabra sorberá la efervescencia de mis belfos / sometiendo a llanto todo cuanto parpadee / mi día / mi correaje de furia / mi pie exangüe". Estos versos no sólo sugieren el *ars poética* de Tortolero, sino también constituyen una referencia a "La fuente de sangre" de Baudelaire: "A veces me parece que mi sangre, a raudales, / Se escapa con los rítmicos sollozos de una fuente. / (...) Se extiende, convirtiendo el empedrado en islas, / Aplacando la sed de toda criatura / Y tiñendo de rojo a la Naturaleza. / (...) En el amor, un sueño sin conciencia he buscado; / Mas para mí el amor es un hecho punzante / Hecho para que abreven esas putas crueles". Describen y conjugan un peculiar encuentro erótico con el sufrimiento y la muerte, a fuer de retazos de la memoria implacable a la hora del Juicio Final. Este poema establece vasos comunicantes con textos tales como "Relincho", "La cabra" y

"Hasta saciar los ojos de su duelo": la intensidad y variedad de las imágenes sensoriales recrea una jornada orgiástica preñada de desengaño y tragedia.

En su ensayo "Sobre san Juan de la Cruz", W. H. Auden manifestó su incredulidad ante la posible realización de un logrado poema que recree la unión mística. Discrepando del aburrimiento que le causaba la poesía de san Juan de la Cruz, estamos de acuerdo que los autores místicos apelasen al erotismo del *Cantar de los cantares* para comunicar al común de la feligresía experiencias tan excepcionales:

> *Lo que parecen decir es que solamente hay dos experiencias en las cuales la conciencia del ego es anulada, la unión mística y el orgasmo sexual. La dificultad aquí reside en que el lector puede tomar lo que pensaban que era una analogía por una identidad e imaginar que la unión mística es una experiencia erótica (...) Estoy perfectamente consciente de que las dos experiencias deben ser totalmente diferentes. Ágape y Eros no son lo mismo.*

Efectivamente, sólo que el místico sublima, ataca y aplaca sus instintos. Tal es el vino obtenido "en amor de abundante inteligencia mística". En tanto que poetas como Baudelaire, al decir de T. S. Eliot, asumen la búsqueda espiritual a la inversa: desbocándose en los excesos de la concupiscencia. Heredero de tal tradición, Tortolero procura la unidad en la dispersión y en el caos: "Dios, / haz que el alma repose juntamente / con el ensueño de la tierra rojiza. / Dios eviterno, toda alma has trizado". Al respecto, otro pasaje lo reafirma: "Como ha sido duro este tiempo de abril, / trizando crucifijos / rasgando rosarios y candados / Todo como si el fósforo / abarcara el lodo de la noche".

El patio es a la vez el espacio de la veneración y el catre de la apostasía poéticas. Lo que algunos han interpretado como la evocación personal del espíritu de composiciones poéticas hispánicas tales como el cántico, la cantiga y la égloga, nos parece

más bien una revisión sutil pero amarga y aterradora del paisaje bucólico y lo que dicho ámbito comprende. En las *Canciones entre el Alma y el Esposo*, canción 13, el esposo Cristo reconviene las ansias y el ilusorio viaje que su amada pretende llevar a cabo fuera de su tan frágil envoltorio: "Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo, y fresco toma". En la respectiva declaración, San Juan de la Cruz prosigue: "porque por altas que sean las noticias que de Dios se le dan a el alma en esta vida, todas son como unas muy desviadas asomadas". Entonces la revelación no culmina allí, pues la búsqueda de Dios no consiste en un culto onanístico producto de preces repetidas y forzadas. La perfecta aplicación del recurso de la enumeración en la estrofa siguiente lo confirma, y conduce al clímax unitivo y amoroso de las canciones 36 y 37: "Gocémonos, Amado, / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte y al collado, / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura. / Y luego a las subidas / cavernas de la piedra nos iremos / que están bien escondidas, / y allí nos entraremos, / y el mosto de granadas gustaremos". Para Tortolero el encuentro es (con) la desolación: "Contemplé huidas hacia arriba, / donde vive el aire más sereno / bebiendo presurosa en una charca leve, / traída del cielo / (...) / Por último la contemplé desde un monte sagrado / recibir a su amante, / donde juntos corretearon caricias / Ya al final de sus ojos partidos de tanta niebla / y frío como acumularon, sorprendí / en la migaja de sal de su mirada, / despedir a su amor, con el acomodo de quien entiende / que su desesperanza / le hará compañía todos los días" (*La cabra).*

Tanto el coito erótico como el metafísico no representan salida salvífica alguna. Dentro el forcejeo, un vampiro succiona incluso la sangre exprimiendo músculos, huesos y hasta cartílagos, conduciéndolo de la excitación a la flaccidez: "Luego la bestia huele mis despojos, / lame olorosa estos ojos cubiertos de polvo, / fijados firmemente a las cañas del techo / cuando fueron alcanzados por un quejido / de belleza / escapado del

vientre de una araña / que abandonó un instante su telar / para reír a solas con su sombra / Pasa el tiempo, el caballo se marcha, / cansado de volver sobre su insistencia de / vivirme otra vez / (...) Al final me cubre una sombra de un relincho / que me deja tendido con ternura / en la mesa del centro". La modorra trae consigo turbación y angustia, la soledad con tales ejercicios onanísticos conlleva desasimiento: "En mi puño te quedas y callas / No eres más la nata revoltosa de otros días / (...) Bajas por una gota al geranio / a la rama quebrada que quiere estar sólo / como recuerdo / Y esto que parece una casa de monte / es sólo un suspiro de tu resplandor".

A lo largo del libro, queda la obsesiva redundancia de motivos y atmósferas, suponemos entonces una misma gota tibia tamborileando, a un mismo e incesante compás, la cabeza rapada de la cual se espera escupa el sedimento. El *mantra* (palabra-conjuro) es libado y expelido en idas y vueltas, al punto se activa el aturdidor tiovivo:

> *El escrupuloso irá quinientas veces a confesar de nuevo un pecado antiguo e ínfimo, por el cual se le ha acordado ya cuatrocientas noventa y nueve veces una absolución, pero que sin embargo la sobrepasa, pues nada puede circunscribirse, nada puede preservarse de prolongaciones sin fin, ni exceptuarse de infinito* [6].

Tortolero se envuelve y nos envuelve simulando un terco y repetitivo discurso, un canto monocorde y atosigante, como el de los borrachos que gira en las pequeñeces y cobardías del espíritu. Sin embargo, el propósito aparenta ser contrito, juega al llanto del gallina poncha creando decepción y desconcierto en los espectadores. Sobre todo puritanos: "Tomé la pluma por su mano izquierda / en ese instante se llamaría topacio / esta luz que me asombra / en pesadillas crueles y venenos / Tomé la pluma por su mano exangüe / ahora justo se llamaría papel azul, / morado o triste / Tomé la pluma por su tinta niña / y ella –la pluma– me

miró a los ojos / y negándome toda gracia o consuelo / que se da a los mortales silenciosos, / ganó sangre / hasta saciar los ojos de su duelo". Este poema pareciera estar inspirado en la crucifixión de Jesús, concretamente en el pasaje del ladrón arrepentido (Lucas 23: 39-45). Previo al oscurecimiento del sol y a la rasgadura del velo, se plasma el juego de la luz y la palabra en sus términos más primarios: la voz poética se desdobla saliendo de sí, y, del hilo amarillo vinoso que a jicarazos rebosa y se funde en el azul o el morado del paisaje, el careo del yo –que es el acto creador– escurre su hiel en la intermitencia mortecina del ser; la anáfora resuena sin reposo posible como las paletadas del esqueleto labrador de Baudelaire: "Que la Nada nos traiciona, / Que es la Muerte una patraña, / Y que sempiternamente / Nos será preciso, ¡ ay ! / En un país ignorado, / Esquilmar la tierra, / Y empujar la dura pala / Con desnudo pie sangrante". Tal es la oferta que va de una cruz a otra. La simulación del martilleo temático y tonal en este libro, es a la vez la trampa y la indagación que se tiende a sí mismo Teófilo Tortolero.

NOTAS

(1) Reynaldo Pérez Só: *Seis décadas de poesía venezolana*, en *Poesía*, No. 102-103, diciembre de 1994, página 114.

(2) Adhely Rivero: Prólogo a la antología *"Poetas carabobeños III", Separata,* noviembre de 1995, página 4.

(3) Malcolm Lowry: *El volcán, el mezcal, los comisarios...,* Tusquets Editores, Cuadernos Marginales No. 15, 1984, tercera edición, Barcelona, España, página 43.

(4) Teófilo Tortolero: *Carta (6-6-88),* en *Poesía,* No. 100, enero de 1994, página 1.

(5) Henri Michaux: *Miserable milagro,* Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, página 97.

(6) Henri Michaux: op. cit., página 98.

LUDOVICO SILVA: FRAGMENTOS PARA LA LECTURA DE *LA ALIENACIÓN COMO SISTEMA*

Freddy Castillo Castellanos

Ellos creen que he muerto.
Nunca se han desvivido

Ludovico Silva

Leer a Marx de manera directa, sacándolo del nicho religioso donde por mucho tiempo lo incrustó el brutal dogmatismo estalinista, fue, entre otras, la noble tarea que para nosotros realizó Ludovico Silva, con inteligencia y lucidez admirables. Nos recordó que fue el mismo Marx quien declaró en una ocasión, ante las copiosas desviaciones de que era objeto su obra por parte de algunos exégetas, que si algo sabía él, era,

precisamente, que no era "marxista". Demostró Ludovico que las tergiversaciones acerca de la obra filosófica del gran judío de Tréveris no concluyeron después de esa suerte de admonición negativa y que el propio Engels se encargó de alimentar alguna de ellas. Así, nos recordó que las llamadas "leyes de la dialéctica" fueron una infeliz ocurrencia de Federico Engels y no la auténtica formulación marxista que repetían a voz en cuello los comunistas caletreros. Para Marx la dialéctica fue un método y punto. Una vía para explorar las contradicciones de la sociedad. Nunca un sistema filosófico. Así, sus supuestas leyes no sirven para nada. Error. Una de ellas sí sirve, pero ni siquiera la inventó Engels. La inventó (y no como ley dialéctica, ni siquiera como ley culinaria) el sentido común de los cocineros. Es la ley de "la conversión de la cantidad en cualidad", conforme a la cual si te pasas de sal o de pimienta puedes acabar con un plato, como lo apuntó Silva con humor no exento de crueldad. Los cocineros, sin echonerías "marxistas", manejan esa "ley" a su antojo y hasta se permiten formularlas con expresiones como "una pizquita", "un chorrito" o "un puntico", sin que se vulnere para nada la gustosa exactitud de su sazón. De paso, sería deseable que los antiguos saberes coquinarios pudieran tener una mínima influencia en quienes suelen elaborar y vendernos con gran boato el producto de sus "ensaladas" conceptuales. Tal vez de ese modo podamos evitar la indigestión ideológica... Pero hagámosle caso al sibilino de Alfonso Reyes y digamos para concluir este párrafo: "dejémoslo así, como metáfora".

La alienación como sistema (1983)

1. Se trata de un libro descomunal. Por circunstancias que alguna vez nuestro filósofo calificó de "dolorosas" o por la explicable fatiga de habérselas con la obra entera de Marx en varios idiomas, esta prodigiosa composición significó para Ludovico Silva un prolongado y arduo desafío. He empleado el vocablo

"composición" adrede y no sólo porque sé que su resonancia musical sería del agrado del autor, como puede comprobarse en su prefacio, sino también porque me ilustra, con más precisión que otra palabra, el armonioso tejido teórico que albergan estas páginas. Superar limitaciones bibliográficas para componer lecturas y traducciones, deshacer entuertos interpretativos, enmendar planas de autorizados exégetas, nadar contra las corrientes dogmáticas, indagar la genealogía de desdibujados conceptos marxistas e hilvanarlo todo de manera impecable y prístina, tiene, sin duda, algunos rasgos de proeza intelectual. Confío en que los lectores, al cerrar el libro, convendrán conmigo en que esta efusión se justifica.

Además de vertebrar su teoría de la alienación, Ludovico Silva nos devuelve a Marx en su integridad, sin fisuras, invicto, sobreviviente a todas las desgracias filosóficas y a todas las crisis del pensamiento. Marxista hasta en sus maneras argumentales, Ludovico parte de ideas que parecen correctas, pero de las que no estamos seguros. Poco a poco nos va enganchando en un periplo analítico que concluye con la demostración palmaria de que su tesis era cierta. Cierta y evidente, pero no irrefutable, porque su deslumbrante recorrido filosófico nos invita también a la crítica permanente, que tanta falta nos hace en estos tiempos complejos y difusos, en los cuales algunos se atreven a pedirnos lealtades ciegas e incondicionales adhesiones. Por cierto, nada es menos marxista que la exigencia de respaldos mecánicos y acríticos. Tal vez eso tenga que ver más con cierto cristianismo medieval ("creo porque es absurdo") o con los afanes personalistas que siempre están gravitando en las altas esferas del poder, para provecho de las cúpulas y para exarcebar ciertos narcisismos.

2. Venimos de un largo y extenso proceso de alienación, merced al cual hemos perdido hasta nuestro territorio más entrañable: la palabra. Así, ya no llamamos a las cosas por su nombre ni empleamos los viejos vocablos que gracias al esfuerzo intelectual de pensadores como Marx, sirvieron para iluminar las zonas más

oscuras de la realidad social y de la historia. Dejamos de hablar de alienación, por alienados. En verdad, dejamos de pensar en un sentido crítico y nos entregamos a la molicie académica, al letargo inducido por los lemas o al embrutecedor tedio mediático. Por eso, también perdimos las palabras. Recuperarlas es urgente. Una de ellas, alineación, nos puede servir, sobre la base de su idónea construcción marxista, para descifrar cuanto nos pasa en este reino del espectáculo en que nos movemos, o en que nos mueven, para ser más exactos.

Estar alienado es también dejar de pertenecer a una memoria, a una tradición, a una cultura, a un pensamiento fuerte, en fin, a uno mismo. Es el desarraigo total, condición indispensable para que prospere la hegemonía demoledora del capital y para que el consumo nos consuma vertiginosamente, como la más brutal de las tecnolatrías lo ordena. El consumo, es, simultáneamente, un acto de posesión y de desposesión, como en alguna oportunidad leí en un texto de Argullol. Los "consumidores" no establecen una relación verdadera con nada. El mercado los obliga al desecho inminente. Para él no es necesaria la necesidad real, sino su ilusión. La inercia de su funcionamiento es irrefrenable y la autodegradacion es su eslogan. Muy lejos estamos del vínculo que antaño podíamos establecer con lugares, seres y cosas de nuestro afecto. Una normalidad patológica nos circunda. Uniformamos lenguajes, programas educativos, opiniones y hasta sueños, según el código legitimado en las democracias del "consenso" y de la "cohesión". Nada que ver con la belleza del personaje de una película que ahora recuerdo. Me refiero al viejo exmarino de *En construcción* (filme del español José Luis Guerín), capaz de invertir la lógica del mercado y de transformar la basura en una maravilla cotidiana. Cartonero o recogelatas del barrio chino de Barcelona (hoy Raval), el adorable viejo de la película va sacando de su bolso cachivaches y los convierte de inmediato en tesoros que llenan su vida y que gracias a su imaginación lo concilian con el mundo y le permiten tener "caprichos de gente caprichosa" y no burda y aburridamente

el previsible objeto de moda que se compran todos los vecinos. También con las palabras ocurre lo mismo en nuestras comarcas intelectuales.

3. Un día Andy Warhol tomó una lata de Sopa Campbell y la convirtió en una obra suya, es decir, en una supuesta obra de arte. Eso fue suficiente para dar por descubierta la veta más rentable de su oficio. El *Pop Art* tuvo así su acierto capital: transformar la mercancía en arte sin que dejara de ser mercancía, sino que, por el contrario, pasara a serlo en un grado mayor y de una manera más exquisita. Son incontables los millonarios que exhiben en las paredes de sus casas la famosa lata cotidiana firmada por Andy Warhol, autor, además, de una frase emblemática para este mundo de la alienación ideológica: "No hay arte más fascinante que ser bueno para los negocios". Gabriel Zaid, con su habitual acierto, ejemplifica con el caso Warhol la perversión axiológica del arte de nuestro tiempo, según la cual las obras valen o no, según su éxito en el mercado. "Dime cuál es tu éxito de ventas y te diré cuánto vales artísticamente", parece ser la máxima en estos tiempos en que impera más que nunca la religión del mercado.

La desfachatez mercantil de un artista como Warhol es perfectamente compatible con la lógica del sistema capitalista descubierta por Marx. Hasta la más mínima ocurrencia puede ser transformada en valiosa mercancía. Podemos envasar el vacío y venderlo a precio de oro, así como colocar sobre el plato el menú de degustación virtual de Ferrán Adriá y pagar una fortuna por disfrutarlo en el Bulli, *sancta sanctorum* de la deconstrucción culinaria, una mercancía más de la implacable industria del gusto.

Ejercer el control de la apariencia es hoy tan importante como ejercer el monopolio de la weberiana "violencia legítima". No importa ser. Lo indispensable es parecer. Y que la opinión, nunca el pensamiento, se encargue de validar las apariencias. La ceremonia de esas banalidades vive hoy en día un apogeo que Marx previó en su insuperable y minucioso examen de esa maquinaria

demoníaca llamada capitalismo y que Ludovico Silva en las páginas de este libro nos esclarece de modo magistral.

4. Por mucho tiempo se pretendió reducir las teorías de Marx a una tesis económica que denunciaba la inexorable debacle del proletariado en virtud del voraz capitalismo, dejando por fuera realidades que se enviaban al desván de la "superestructura". Esa visión reductiva y parcial fue promovida ampliamente tanto por marxistas como por antimarxistas. Se le restó importancia al tema de la ideología y se descartó el problema de la alineación, ambos de gran relieve en toda la obra de Marx, como lo constató Ludovico Silva. En este libro se asume y se demuestra, con rigor y sapiencia innegables, que la alienación es una categoría que abarca a la sociedad entera y que no es válido seguirla fragmentando y menos aún, verla sólo como ocurrencia filodóxica de un Marx juvenil. En el capítulo dedicado al fetichismo encontraremos eficaces ejemplos, semejantes a los ya dichos, pero acompañados de una portentosa reflexión que ya quisieran para sí algunos pensadores europeos dedicados a estudiar la transformación de todo en mercancía y en algo que es cada vez más apabullante y tentacular, mediante el empleo de los medios de comunicación: en espectáculo.

5. Los aportes de Ludovico Silva son, en primer lugar, originales, en el sentido de que provienen de su propia lectura, de su lectura directa y heterodoxa de Marx, independientemente de las inevitables y lógicas coincidencias con los contados autores que también hicieron lo mismo: ir a las fuentes. En segundo lugar, son fecundantes, provocadores y oportunos. Cuestionar el marxismo teológico de pesadas burocracias comunistas y desmontar el marxismo de los repetidores de manuales, fue sin duda una contribución al pensamiento crítico y, sobre todo, a la ampliación de un panorama que estaba dominado por la repetición de dogmas, en algunos casos o por la traición a unos ideales, en otros. Probar el verdadero carácter del concepto de "alienación" en Marx no es de poca monta. Eso y más hizo Silva en este libro. Y digo más porque *La alienación como sistema* es también una biografía

intelectual de Marx, una cartografía amable del contexto en que se produjeron sus obras y un recorrido entrañable por algunos momentos cruciales de su vida.

6. A comienzos de los 70 me aproximé con timidez a Ludovico Silva. Yo venía leyéndolo con interés y fidelidad desde 1966 en sus artículos de *El Nacional*, pero fue la lectura de *La plusvalía ideológica*, el mismo año de su publicación (Ebucv, 1970, con el histórico prólogo de Juan Nuño), lo que me convirtió definitivamente en uno de sus entusiastas admiradores. Con ese fervor por su obra me le acerqué un día para pedirle que aceptase una invitación para hablar del "carácter ideológico de lo jurídico" en unas jornadas que organizábamos algunos estudiantes de la Facultad de Derecho de la UCV. Ludovico aceptó de inmediato, sin condiciones. Ese primer acercamiento personal al estimadísimo autor, me reveló de una vez la serena calidez de su trato y la amabilidad de su presencia, virtudes que me fueron ratificadas el inolvidable día de su intervención. No sólo llegó a tiempo, sino que me entregó la copia del texto que escribió para nosotros en esa oportunidad. Aún conservo esas hojas mecanografiadas (con tres correcciones suyas, hechas a puño y letra) que contenían un llamado a que iniciáramos entre nosotros la crítica radical de la ley como instrumento de represión y como herramienta al servicio de los dueños del capital. Nos exhortó a que dejáramos de considerar al derecho como "teoría pura" kelseniana y nos percatáramos de su carácter de aparato ideológico práctico y cotidiano. A partir de ese momento inicié con Ludovico un discreto vínculo amistoso que permitió nuevas participaciones suyas en actividades de la Facultad (recuerdo una en la que estuvo acompañado por Luis Britto García), así como el generoso disfrute por mi parte de sus opiniones en torno de autores y libros sobre los cuales le indagaba en gratas conversaciones de cafetín ucevista. Dejé de verlo porque me fui a España en el 73 para hacer estudios de postgrado. Antes de hacerlo lo visité para recibir de él un paquete de libros y dos cartas, en las cuales, para mi sorpresa, le

agradecía a los destinatarios la eventualidad de cualquier favor que pudiese requerir de ellos el cartero *ad hoc* que las llevaba. Ese gesto suyo, absolutamente *motu proprio*, me reveló que su amistad no era sólo un decir y que su camaradería no era sólo un abrazo. Ludovico me demostró que para él ser compañero era un acto de fe y de confianza.

7. Pienso que hoy debemos volver nuestra mirada atenta a la obra de quien supo certeramente descorrer el velo del capitalismo. Más vigente que nunca, el Marx leído por Ludovico Silva nos puede iluminar en este difícil trance de cambios que estamos afrontando y emprendiendo ahora en Venezuela, a veces —y en algunos casos— con más voluntad que conciencia.

Por último, si bien *La alienación como sistema* es el libro de un estupendo filósofo marxista, también lo es de un valiosísimo poeta, cuya prosa vale, no sólo por lo que dice, sino también por el cálido modo en que lo dice. De allí su gracia imponderable.

MIYÓ VESTRINI: ENTRETEJIDO DE LA ESCRITURA Y LA MUERTE

Laura Antillano

Una solución total al misterio poético es inalcanzable, tanto más debemos esforzarnos por aclarar minúsculas parcelas, espiar por rendijas y resquicios, decir sencilla humildemente lo que sabemos, lo que aprendemos, lo que sospechamos.

Gerardo Diego

Hay una relación necesaria entre las ficciones según las cuales ordenamos nuestro mundo y la complejidad creciente de lo que consideramos la "verdadera" historia del mundo.

Frank Kermode

Conocí a Miyó Vestrini a través de sus visitas a nuestra casa familiar en Maracaibo. Venía con otros amigos de mi padre, eran los años 60, yo tenía 11 años, doce, trece… Una silla, de asiento de lona, era mi refugio, desde allí miraba las proyecciones en la pared: *Juana de Arco,* de Dreyer, *Los Olvidados,* de Buñuel, películas cuyos nombres y sentidos ulteriores descubrí después. En casa se "probaban" las películas del cine club universitario, recientemente iniciado en ese entonces. Miyó era periodista, alumna y amiga de mi padre, profesor universitario, ambos formaban parte del grupo de intelectuales reunidos en "40 grados a la sombra". Antes fue en/un Apocalipsis. Seguían siéndolo.

Poetas, pintores, periodistas, en conjunto: adultos todos homogéneos, frente a los niños que mirábamos y escuchábamos como a lo lejos.

Miyó era una muchacha, una mujer, con lentes puestos y cabello cortísimo, con libreta de notas, hombros angulosos, gestos decididos. La niña que fui la miraba con curiosidad y cierta admiración.

Miyó escribe:

> *Apocalipsis, ¿cómo explicarle hoy a la gente lo que fue ese grupo? En la Maracaibo de esos años fue un grupo imprudente, desordenado, violento, noctámbulo, empeñado en demoler antes que ser demolidos (Vestrini, 1976, Para que la muerte viva).*

La niña mira a la muchacha, le parece que la muchacha ya sabe quién es o parece, la muchacha hace notas en papeles y habla poniendo énfasis.

La muchacha viene de una historia, hija de Renzo Vestrini, pintor: "mi padre creaba unos fantásticos cuadros informalistas". Ella camina con seguridad, la niña la veía.

> *Vamos a ver. Usted es una niña.*
> *Tiene diez años. No le teme a*

nada, ni siquiera a los murciélagos.
Su madre la toma del brazo.
La lleva a pasear por el pueblo.
Le habla de demonios y aparecidos.
Usted se resiste a ese brazo que
la envuelve toda. ¿Fue entonces
cuando sintió miedo?

(De: *Muy poco y muy gris el tiempo que te queda*)

La emigración es una forma de mirar y adentrarse, no sólo ha venido desde Francia (Nimes), sino que luce sin querer ese apellido italiano y sus viajes siguen: de Valera pasó a Maracaibo.

> *Me trajeron a Betijoque. Aquella única y larga calle, aquellas quebradas donde aprendí a nadar, aquellas retretas dominicales con sus ruidosos cohetes, aquel pueblo de olores a mandarinas, pomarrosas y tierras, fue el principio del invierno próximo (Vestrini, 76).*

La escritura de la ficción, el dibujo que retoma el hilo conductor de la vida de esa muchacha, antes niña, va entrelazando formas de extrañamiento y ausencias, al recoger la ansiedad de un entorno de nostalgias:

> *...también, día a día, descubrí que en mi casa había gente que añoraba el invierno, que deseaba oler el otoño y la primavera, que desesperadamente intentaba no olvidar las largas carreteras italianas bordeadas de pinos y abedules y que de vez en cuando, recitaba un verso de Leopardi (Vestrini, 76).*

El poema toma el camino de lo narrativo en su concepción fragmentaria:

Había lo imprevisible en ese patio.
La estatua del niño de mirada inconmovible,
toquecitos de cielo, lluvia y palomas.
Un viajero que mentía para no llegar a su destino.
Un extraño transeúnte de abril.
Un asesino desencantado por la brisa.
que decía no tengas miedo, son ruidos
de madera de algún vecino melancólico,
de algún aparecido. Y seguía rondando,
miraba y medía la niebla, casi pasaba
a otro tiempo, tiempo para que no
empezara nada de nuevo.

(*En el patio* de Anaïs Nin)

La infancia y primera juventud en Valera, son relatadas en la escritura de la crónica por la periodista, en una selección de escenas y vasos comunicantes:

En Valera, por primera vez, se me dejó patinar en una misa de aguinaldos y fue cuando un joven extraño y solitario, interrumpió mis patinadas un día, para leerme las increíblemente hermosas cartas de una muchacha llamada Gladys a la que por cierto, no llegué a conocer nunca. En la bruma de aquellas madrugadas, se reafirmó para siempre mi memoria y supe que no habría desarraigo posible: el joven, Adriano González León, me enseñó a ser solidaria del invierno (...) y con toda la valentía del caso escribir mi primer artículo en un diario valerano: Una cuartilla sobre "Las Noches Blancas" de Dostoiewsky.

Convertida en la escucha de las cartas por el joven, reafirma en el invierno su herramienta: la escritura, y es precisamente la reflexión sobre el otro (Dostoiewsky, esta vez), lo que activa el estímulo que conduce a la acción.

Dentro de este espectro se avecina el esbozo de la sombra, la autora escribe:

> *Creo que fue allí en Valera, en el liceo Rafael Rangel, en las calurosas esquinas donde nunca pasaba nada, en los paseos a La Puerta, cuando algo indefinible comenzó a doler.*
> *El Dolor (Fragmento).*
>
> *Al quinto día,*
> *abrí las cortinas.*
> *la luz cayó sobre el cubrecamas manchado de grasa,*
> *el piso lleno de desechos,*
> *el marco de la puerta descascarado.*
> *Tanto dolor,*
> *por cosas tan feas.*
> *Miré una vez más su cara de ratón*
> *y tiré todo por el bajante de la basura.*
> *la vecina,*
> *alarmada por semejante volumen de basura,*
> *me preguntó si me sentía bien.*
> *Duele, le dije.*

De Valera a Maracaibo, el viaje, la transformación, obligante metamorfosis. Hay alegrías, complicidad. Miyó era reportera y la rodeaban los poetas: Hesnor Rivera, César David Rincón, Régulo Villegas, Laurencio Sánchez, Joseba Mandaluniz, Josefina y Alberto Urdaneta, José Antonio Castro, Laurencio Sánchez y otros.

> *Fueron años estallantes de amigos, lecturas, desafíos. El secreto malestar traído desde Valera se convertía en aprendizaje, en titubeos espléndidos.*

Viene entonces: Apocalipsis.
Y el estallido:

Ir al "terrible" bar Piel Roja, correr descalzos por las playas de El Milagro, cuestionar a Udón Pérez, o cruzar el Lago en ferry, ida y vuelta, sólo para pasear, eran juegos inocentes pero definitivos a la vez.

La escritora describe los gestos exteriores de una conducta, un modo de responder creando el tejido que transcribe el suceso de un transcurrir interior. La experiencia con la palabra en la aparición consciente de una afinidad electiva, la palabra para tejer el sentido, la construcción del imaginario en el afán de sostener, trasladar, vivir el milagro de la creación, inventar, descubrirse en un otro u otra, conjuga las palabras, y como lo dice Graciela Montes: "Las palabras inapropiadas y sorprendentes, como las "malas palabras", siempre son escandalosas, descontrolan, ponen en peligro. Y también: iluminan" (Montes, 1999).

El descubrimiento de la posibilidad de reconocer en la escritura un espacio de acción, donde la libertad de ignorar la cercanía agreste de la escena "real" se produce, conforma en el imaginario de lo posible una vía de revelaciones.

La dimensionalidad de varios discursos o registros, la diversidad latente en sus varias formas de escritura (la crónica, la entrevista, el reportaje, desde la perspectiva periodística, el poema desde la zona de lo literario) con las que crea la autora una red de circunstancias en la que las fronteras están levemente demarcadas.

Cuénteme algo importante. Una situación importante, como la que vive ahora. Desea estar sola, encerrarse, ¿verdad? ¿O quizá

desea morirse?
¿Ha tenido ideas raras?

(*Muy poco y muy gris el tiempo que te queda*)

La muerte como acontecimiento va acercándose al primer plano de la mirada. El suicidio, el reconocimiento de su acción, como una serpiente subrepticia establece el hilo conductor.

La poesía, la palabra que la libera, va tomando cuerpo y conciencia. Pero lo toma también la profundidad de su sentido.

> *Durante años intenté sintetizar lo que quería hacer con la poesía, si es que se puede "hacer" algo con ella. Hoy creo que lo sé y fue Aquiles Valero quien lo reveló con simples palabras: quisiera escribir un bolero. (...) me aterra pensar en la soledad de la poesía. En la sorna del lector común frente a ella.*

Y agrega: "Una buena manera de morir, lenta y cruelmente, es escribir poesía" (Vestrini, 1976).

Cuando este proceso comienza a producirse Miyó Vestrini, quien ha vivido siempre en confrontación, se adentra en el proceso de la poesía y a conciencia revisa la diversidad de las palabras, su entrega al periodismo, su día a día en la búsqueda de lo noticioso y la inmediatez de su circunstancia empiezan a ser el escenario de una búsqueda en el poema cuyos tiempos de entrega requieren otro lugar, la concentración, la divinización de la palabra para la poesía, porque es a través de ella que vive la revelación. Por ello escribe:

> *Amo la palabra y la palabra es para mí sonido (...) El escribir a diario noticias y reportajes, con increíble velocidad y respetando siempre la buena palabra, es un atentado contra la poesía. Poco a poco, ella, iracunda y hastiada, se niega a coexistir conmigo, causando así un enorme y fatigante dolor. Y me digo entonces, seamos*

razonables: no otorguemos tanta importancia a la palabra ni tanta importancia a la vida.

La poesia de Miyó se entreteje en la "mala palabra" al modo de Graciela Montes, la palabra que alude al dolor, la palabra que dice que revela, la destellante e indómita como un animal salvaje, la indecorosa, la que se sale de las líneas del diccionario, la que palpita irremediablemente.

La niña que vio a Miyó creció y se la encontró en distintas instancias todas encadenadas a los oficios de la escritura. Miyó Vestrini fue agregado cultural de la embajada venezolana en Italia y creó en ese país un periódico para comunicar las informaciones a su cargo. Más tarde, en Caracas, también dirigió un periódico, un maravilloso periódico para lectores niños, llamado *El Cohete*, editado por María Di Mase, finalmente se encontraron cuando Miyó Vestrini trabajaba en Fundarte, organismo para la actividad cultural de la Alcaldía de Caracas, allí hablaban de la escritura, la poesía y el periodismo, y se miraban como exiliadas de un Maracaibo de la memoria que las unía, de la mano con las palabras.

Me leen el oráculo chino y me predicen larga vida
vida de mierda
digo
subo al carro
bajo del carro
comprendo de un solo viaje cuanto petróleo hay en un barril
me dicen apaga la luz
la apago
me preguntan ¿ya?
me hago la loca
me acojo a la pacificación
me joden

duermo apoyada en la barra
oigo la voz del español de siempre que se caga en diez
alguien llora otra vez a mi lado
me pegan
me pegan duro
hay luna llena
corro por la carretera que bordea la montaña

(XII, *El invierno próximo*)

Escribe Miyó:

Hay gente que pregunta —siempre con marcada ironía— por qué se escribe poesía. Por qué se es poeta. Para mí es un simple hecho cotidiano y vital, centrado en la memoria. Hay un propósito inquebrantable de no olvidar, ser intolerante cuando de memoria se trata.

La escritora nos da la clave del oficio, de su anclaje a las palabras del poema, de la religiosidad de su postura frente a la poesía. La memoria, la lucha contra el olvido como fin. El reto a la muerte.

La relación entre la poesía y la memoria, la palabra del poema como la palabra de la verdad, de la revelación, es en la obra de Miyó Vestrini tangencial.

En un poema en el cual la madre predice lo que dirá al hijo. Los paredones de primavera, la autora, con el dolor que emana de su poesía (recordemos a la poetisa Edith Sodergran, cuando dice que "el dolor nos da todo lo que necesitamos: nos entrega las llaves del reino de la muerte/y nos lanza a través de la puerta, cuando todavía dudamos"), revela pues al hijo el engaño de otro discurso.

No enseñaré a mi hijo a trabajar la tierra
ni a oler la espiga
ni a cantar himnos.

Sabrá que no hay arroyos cristalinos
ni agua clara que beber.
Su mundo será de aguaceros infernales
y planicies oscuras.
(...)

Tendrá la memoria que no tuvimos
y crecerá en la violencia
de los que no creen en nada.

Miyó Vestrini aprendió desde niña a vivir entre un invierno y otro, esa es la pauta con la que en la escritura señaló sus estaciones, un largo invierno con intervalos. Por la escritura vivió y la palabra de la poesía fue para ella una religión, el espacio del cobijo.

Nos cuenta una anécdota en la cual alguien desde una terraza le enseña a la luna saliendo:

Y en efecto tal y como vi salir al sol tantas veces vi salir a la luna. Esa luz, esa presencia, ese hecho silencioso y lleno de terrible misterio, ¿cómo borrarlo de la memoria, cómo prescindir de él, cómo volver a ser igual después? y así todos los olores, todos los paisajes, todos los gritos, todas las buhardillas, todos los sueños, todo lo vivido es lo que trabajosamente se convierte en palabras. No podría escribir si no tuviera memoria. Si no amara todas las pequeñas cosas que todos los días me maravillan. Desde la flor regalada cuando menos se espera, hasta la brutal violencia de la ciudad que arremete o el terrible llanto de alguien en un bar, o el simple deseo de tener un hijo: esa es un poco la historia del invierno próximo.

Miyó Vestrini se suicidó en 1991. Nos dejó no sólo su poesía sino también toda su obra periodística y docente, porque fue siempre generosa con los jóvenes que se iniciaban y oían su consejo, y nos dejó sobre todo su coraje frente a la palabra y con ella.

Bibliografía

Vestrini, Miyó (1976). *Para que la muerte viva*, Papel Literario, *El Nacional*, Caracas (20 de junio de 1976)

_____ (1971). *Las historias de Giovanna*. Tiempo Nuevo, Caracas.

_____ (1975). *El invierno próximo*, La Draga y el Dragón, Caracas.

_____ (1994). *Todos los poemas*, Monte Ávila, Caracas.

Montes, Graciela (1999). *La frontera indómita*, Fondo de Cultura Económica, México.

LUIS ALBERTO CRESPO: NOSTALGIA DEL DESIERTO

Laura Antillano

Las referencias más relevantes sobre la poesía de Luis Alberto Crespo las ha dado el mismo poeta, cuando habla de la añoranza nostálgica que le producía el desierto, la sequía de Carora, cuando vivía en el exterior.

Un tópico elemental en la conexión de todo artista con su lenguaje es el de lo acontecido en la infancia, el espacio del afecto, lo vivido y su entorno físico. Los miedos y los anhelos de un tiempo de zozobras. Es el tiempo de la construcción de la memoria y de su suelo. Arena, ventoleras, cuartos cerrados, cují, espinas, raspadura y clavo, truenos de adentro, tunas y chivos, pedazos, urna, lagartijas y campanas, cal de las paredes, murciélagos, lejanía, polvo, mulas, sol, aljibes, sol, pájaros, sol, grietas, hormigas,

pajones, chamizas, Llorona, cerro, paloma torcaz, viento que conversa, viento en las esquinas, hermanos y hermanas, cementerio, puente, zaguán, caballo, caballos, espinazo, cerro oscura, sol, desierto ... son algunas de las constantes que definen ese no-lugar construido o reconstruido por el poema en el caso de Luis Alberto Crespo.

Señales.
Vengo de lugares ásperos,
de sitios quemados hasta lo último,
hasta los palos de la luz.
El día no siguió en la parte de hojas
donde estuvo hundido,
en las puyas de la quebrada.
Grande,
la mitad oscuro,
el camino me va a dejar baboso, rayado

(*Si el verano es dilatado,* 1968)

En una conversación que sostuviera el poeta, hace unos años, con alumnos de literatura venezolana, en un salón de la Universidad de Carabobo en Valencia, una mañana en que el tedio solariego y la ansiedad de lo desconocido nos detuvieran profundamente ante sus palabras, Luis Alberto Crespo narró cómo, caminando por las calles de París, se había tropezado con un cartel, un afiche turístico que aludía a la posibilidad de viajar al desierto del Sahara, y esa visión lo había remitido como por arte de magia y con una profundidad insondable, a su infancia en Carora. Entonces supo, de dónde venía, y qué anhelaba, como la Remota Montiel de don Rómulo Gallegos en aquella escena famosa de *Sobre la misma tierra*, en la cual la muchacha ve su reflejo en las vitrinas de la Quinta Avenida de Nueva York y se descubre con rasgos distintos a todos los transeúntes del entorno.

Casa.
Me devuelvo de antes,
La tierra
donde aguantaba su sombra
Mis ojos, por todo eso,
Escarbando
... Lado duro, de mediodía
en que vivíamos.

(*Costumbre de sequía,* l976)

El proceso de creación de una obra que se inicia en los años 60 y mantiene un ritmo de crecimiento continuo desde entonces (*Costumbre de sequía, Si el verano es dilatado, Novenario, Rayas de lagartija, Lado, Duro, Resolana, Entreabierto, Ninguno coma la espina*) ha puesto en evidencia la escritura descarnada, continua de una poesía que, quiere expresarnos un espacio interior alimentado en la memoria de una cadena de ausencias, la poética del desalojo, de la pérdida, del no-olvido, cuya descripción física se ubica en la fuerza de los vientos que arrasan, sin consideración y con premura, con los techos de las casas, la arena morena que se levanta sin pedir permiso para enceguecer a los testigos, la Soledad de un sol incandescente e implacable, y en medio de todo ello, la ternura llevada a cuestas por una voz, la que se niega a morir e insiste en la fuerza pertinaz de su esencia.

La luz ocupa lo que escribo. El olvido. En ambos es mediodía.
En punto, como la poesía.
La escritura es apenas la sombra
Precaria intimidad en lo ilimitado
Escaso silencio en la abundante evidencia
Mirada oculta en el mirar despierto

(*Lado*, 1998)

Una poesía que alude al silencio e insiste en él, que nos convoca a escuchar la mudez de los fantasmas, que nos recuerda lo íntimo en sombras alejándonos de la algarabía. Podríamos hablar de la diaria contemplación de lo invisible.

Me da miedo un jardín
Oigo
sin una hoja
...
Duele a flor cortada
...
La luz te toca como el morir
...
Lo que tú fuiste pasa por el sendero
...
Yo lo sé
yo estaba lívido
mirándome
y mi sombra se volvió hacia la pared

(*Duro*, 1995)

En la poesía de Crespo las sombras ocupan el lugar de los vivos, la carga emocional que traduce el miedo, lo inesperado, la conciencia de los otros en el entorno invisible y certero se traduce en la descripción de un paisaje, en la relación encadenada de sensaciones, avisos pequeños gestos que conducen a la consideración de un mundo de pretendidos supuesto como lo real, lo que pesa, lo que descubre y pone en evidencia.

Así el lector avanza entre las líneas sabiendo que recibe las claves de un legado en disposición secreta, que le hace partícipe de

ese entorno aparentemente desconocido que ha estado enmascarado, dispuesto en ausencia, y ahora se le revela prístino y esencial:

Busco
una gran extensión clara
en el recuerdo
...
Es más real
porque cada vez
es una planicie oblicua
cuando no la encuentro.
...
Y si la olvido
es como todo
cuando hay humo

(*Solamente*, 2000)

En esa "extensión clara en el recuerdo" se encuentra la imagen del padre. Uno de los tópicos más enaltecedores de la poesía de Luis Alberto Crespo tiene que ver con su figura llamada por su nombre y apellido y que está en relación con el viaje y la casa como centro, promisorio y emanador de lo "bueno", lo afecto, lo salvable.

Mi papá
Antonio Crespo Meléndez
eligió para vivir lo que leía
...
Jamás estuvo
en su cuarto
...
Leyendo
nos decía adiós.

...
Viajaba
tomaba un barco o un tren
(nunca lo vi subirse a un avión en sus libros)
no sé en qué páginas
O encendía la radio
Se metía en un bosque
Se quedaba un rato en el otoño de Praga
...
Siempre de noche
bajo el bombillo único
...
Y nosotros nos dormíamos
con su cara quieta en esas distancias
que amaba leer
y escuchar
...
Una escritura de 9 a l2
de 3 a 6
...
días y días
...
Pero no era él mi papá
mi papá
fue otro
alguien tendido en la hamaca
que abría un libro y al rato se iba
y se moría
como hoy
leyendo
eternamente.

(*Duro*, 1995)

El padre viaja en los libros, en una presencia solitaria cuya vida "invisible" esta poblada de lo imaginario. Las distancias y los sueños definen esa que llama "otra escritura", que no tiene nada que ver con horarios ni documentos. En el padre está la génesis del deseo, el descubrimiento de ese otro lugar no-lugar, inventado, creado, para el propio resguardo. "Entreabierta" es un poemario dedicado a ese padre, Antonio Crespo Meléndez, un texto de dolor esencial:

Escribo con un cuchillo
me saca de mí
lo que de tanta lágrima es tizne

(*Entreabierto*, p. 22)

En este libro hay una conciencia de la escritura, del acto del lenguaje como constructor de una entidad, un cuerpo, para decir lo no dicho.

El padre remite a lo imaginario y el caballo al espacio de la evasión, a la libertad, a la sensualidad, a un lugar de lo seguro, fuera del tiempo y el espacio. Pero ese caballo está emparentado con la herida, la de la memoria, la rajadura, la puya, la quemadura. Ese caballo simbólico es un eslabón para no olvidar, para mantener cercana la memoria.

Anda a caballo/por nostalgia de lo invisible (Resolana)
Humillado si me bajo del caballo (Resolana, p.41)
Anda en la mirada del caballo/detrás de una casa/perdida (p.35, Resolana)
Amarro el caballo a la rajadura (p. 57, Resolana)
Nunca fui mío/ .../cuando me encontraba/andaba a caballo/ Temiéndome (p.37, Entreabierto).

El caballo como el pájaro son acompañantes constantes de esa voz enunciadora de lo invisible en el poema. Hay un proceso de mimetización entre el poeta y ese entorno impreso en la esencia de la escritura, que se repite una y otra vez como constantes ineludibles de su espacio vital interior.

Pero el pájaro es lo llamado, la paloma torcaz, el vuelo, la fragilidad y la pureza del canto, en esta poesía entran en el orden de lo divino.

Hago bulla para que la torcaza piense en mí (Resolana, 55)
El ave de donde eres/seguirá buscando el canto (Salida, Lado)
Recuerda que fuimos aquel matorral/ensimismados/.../que sentimos la sombra/pero nunca dolor/.../solo lo otro sufría/a cada estremecimiento/.../Nosotros no/..../Nosotros no queríamos ser

(*Sentimentales*, 1990)

El fuego del encandilamiento, la raja, la sequía, los vientos, las cenizas, la casa, todos son elementos de la construcción de esta película interminable de un imaginario diseñado a partir de la nostalgia.

Seco de rozarme, contra maíces, contra cotoperiz
Seco de cerro de hacer teja
Las serranías a topetazos, chivos, chivatos
donde tú estás es casa de temblores

(*Rayas de lagartija*, 1976 p. 101)

La escritura de Crespo es el adiós del que no quiere irse, "dormimos huyendo/pisando polvo", la remembranza es la razón de la vida. Lo recordado está enclavado en el cuerpo como una herida que no cerrara, y es por ella que la palabra poética tiene un sentido:

Me refugio en un nombre de escasas sílabas: Carora;
en una casa de nombre escueto: adiós.
Lo interminable en este papel sobre la mesa,
este yermo sin ni siquiera un punto final

(Una escritura por toda sombra, *Lado*)

Un mundo vegetal, animal y climático crea la atmósfera que se convierte en la metáfora global de esta poética, creando los modos de decir de la soledad y lo invisible.

Las berberías, las acacias, las tunas, el roble, los búhos, el caballo, la paloma torcaz, los chivos, todos son elementos de ese entorno que se convierte en palabra de la poesía.

La obra de Luis Alberto Crespo constituyó, en sus primeras publicaciones a final de la década del sesenta, la respuesta a una necesidad sustancial en la conformación de la poesía que se escribía en Venezuela, dentro de una línea de militancia asumida con ardor; este lenguaje suyo nacía del deseo del retorno, el encuentro con la esencia, el contacto con los orígenes, con la palabra del lugar, como en el mismo aliento se produjo la escritura de Ramón Palomares, con *Paisano* y *Adiós, Escuque.*

Si comparamos los poemarios posteriores a *Novenario*, incluidos en *Costumbre de sequía* con los últimos: *Solamente, Duro, Lado*, podemos concluir que la vertiente primaria de su razón de escritura late del mismo lado, mantiene su musicalidad y su esencia originaria, ha ganado en decantación, en limpieza y pureza, en economía lingüística.

Uno: ¿Hay alguien?
Sí, hay alguien.
Desde que se fue
No te ha dejado. Ha cerrado la puerta
y quedó abierta
desde entonces

(*Lado*)

No hay traición posible en esta poesía que se ha mantenido en vilo, que en cada línea es un despertar de esa penumbra ancestral, que mantiene el respeto del encandilamiento, provocado en su circunstancia más profunda, entre la sobriedad y el asombro.

Bibliografía

Crespo, Luis Alberto. (2004). *Obra poética*. Prólogo: Enrique Arenas, nota de contratapa: Patricia Guzmán. Editorial El otro el mismo, Mérida, Venezuela.

ORLANDO CHIRINOS: DOS TÍTULOS PARA EL SIGLO XXI

Laura Antillano

Orlando Chirinos: *Última luna en la piel* (1979), *En virtud de los favores recibidos* (1987), *Adiós gente del sur* (1991), *Mercurio y otros metales* (1997) y *Parte de guerra* (1998), hace su más reciente entrega como cuentista de obra labrada con *Los días mayores*, bajo el sello de Monte Ávila editores.

Los días mayores tiene la gran virtud de poder ser leído como un libro de relatos (14 en total) o de consumirse a manera de novela por la vigencia de un espacio unificador, pueblo, comarca o ciudad, lugar parecido a cualquiera de nuestros pueblos, caseríos o ciudades, en donde un conjunto de personajes hacen sus vidas, en medio de confrontaciones y vicisitudes, y en el sortilegio de sus circunstancias más agrestes y notorias.

Es así como el diario del lugar, llamado *El Orbe*, fundado por Hernando Botero Ronda, dirigido por un tal Aarón Álvarez, con sus reporteros (Romero, Mauricio Kesselring, Carpintero) sirven de marco para ilustrarnos, a través de una diversidad de voces, las circunstancias domésticas y no tanto de aquel o este lugar, en donde el Puerto, el bar Giramundo, la plaza del pueblo con su barbería enfrente y su iglesia al otro lado, el club de playa, bares y prostíbulos, casas de familias venidas a menos, sirven de pretexto para irnos dando a los lectores, los detalles de los sucesos acaecidos, con un tono de ironía y definitivo humor negro.

No podría decirse de este libro, que tenga un carácter "realista" en términos de ortodoxia, mejor que eso, el autor alcanza un tono de veracidad inusitada al incorporar elementos totalmente absurdos y fantasiosos, como el que *Superman* se quede trabado en una cabina telefónica, porque ha engordado mucho y sus movimientos para el cambio de vestimenta terminan por arrancar la cabina del piso, o el que un barbero corte, sin querer, la cabeza a un cliente y este pueda seguir viviendo con el muñón y el quepis encima, mientras la cabeza es envuelta entre toallas y periódicos.

Los cuentos-novela van mostrándonos múltiples situaciones en donde el humor y la crueldad se entrecruzan y con frecuencia retomamos adelante un suceso acerca del cual ya habíamos leído atrás. Chirinos crea una compleja red con la diversidad de voces, por medio de las cuales relata los acontecimientos desde diferentes perspectivas.

El primer cuento: "Cambio de talla" cuenta la llegada de un foráneo al lugar, como empleado del diario local *El Orbe* y entre líneas vamos descubriendo a *Superman* en él, quien de paso nos describe esta aldea en la cual se llevarán a cabo los sucesos, cuyas esencias ya están perfiladas en las descripciones de asombro que este individuo hace de lo que ve.

El ordenamiento de los relatos va a saltos dándonos cuenta de personajes y circunstancias que irán repitiéndose en diferentes

cuentos y sus tramas, y en conjunto describirán la variada complejidad de esta aldea.

Si reagrupamos los cuentos en función de la reiteración de sus asuntos, tendremos, por ejemplo, que "Cuando estés en tu reino", "Mismísimo Dios" y "Polifemo en los ojos", cuentan la masacre acaecida en un bar de carretera, de tres hombres presos, bajo la vigilancia del temible capitán Sayago Espartero, el primero usa la tercera persona, un narrador omnisciente, el segundo la voz de uno de los soldados que presenció el desastre y el tercer cuento hace el mismo relato pero desde la perspectiva de Antonio, un travesti miembro del bar en cuestión.

"Noticias de papá" y "Los días mayores" relatan a través del tejido creado por el diálogo de dos amigas de la infancia: Cuqui y Martica, un cuadro rococó de la decadencia significativa del grupo social al que éstas pertenecen.

El entierro de Héctor (un malandro) por Aquiles (el policía), nótese el juego intertextual con las referencias de la literatura griega clásica, es relatado en dos cuentos: "Sagrado vino de los dioses" y "Cegato como Homero". El mismo suceso contado desde perspectivas totalmente distintas. Una orgía devastadora, ilimitada, en la que el susodicho termina siendo enterrado hasta con un puchito de marihuana en los labios y rodeado de pistolas, pitos, licor, y otras hierbas, parte de su vida. Relatado en tercera persona la primera vez, después lo descubrimos desde la mirada de un vecino de la calle, un hombre de 72 años, asqueado y anonadado por la circunstancia.

Los personajes de este libro se mueven entre unos relatos y otros, descubriéndonos sus esencias y filosofías. El capitán Martín Ricardo Sayago Espartero se dedica a demostrarnos su deshumanización, su espíritu cruel, sanguinario, devastador, igual que su asistente, Chacón Cara de Piedra. Sabemos de la decadencia definitiva de la familia de Martica, cuyo padre en la ruina, quiere hacer una estatua al lado de la catedral, y en medio de su desfase mental se viste con un uniforme de la S.S. para recibir a las visitas.

El periodista fabulador, Romero (Homero) crea un mundo de fantasías en el que las referencias griegas conducen vidas y sucesos de otros personajes (o sencillamente las repiten), así se convierte en el guía de la construcción de la cámara mortuoria subterránea (la Mansión de Hades) para Héctor, el macho.

Un hombre se convierte en cocodrilo o un cocodrilo en hombre, en el relato "La posible ternura".

Un escritor de relativo éxito internacional y en pleno proceso de decadencia, en el cuento "Papá paga la cuenta", se confronta con sus propios personajes, de carne y hueso, en el bar Giramundo, y tiene un infarto disfrazado de asesinato, ocasionado por aquellos. ("Si no hubiera sido porque él los inventó, los escribió y describió, quién carajos tendría noticia de ellos ¿eh? Agradecidos deberían de estar al haber tomado consistencia de carne y hueso…Y, a propósito, ¿cómo habían logrado eso?" (p.17).

En el cuento titulado: "Pavarotti con el cuello cortado" el general Federico Guillermo Espartero Cazalobos, muy circunspecto, va a realizar una rutina normal, cortándose el pelo en su barbería preferida, y el barbero le corta la cabeza, la cual trata de pegar con pega de zapatero, sin éxito, pero la vida sigue su curso y el chofer y el guardaespaldas solo piensan en cómo se lo contarán a su esposa. Cuento de un contenido humorístico realmente notable en todas sus líneas.

El sentido de la verosimilitud es una de las principales virtudes de este libro, insistimos en ello. Chirinos es experto en describir los sucesos, con lujo de detalles, de modo que el lector no pierde ninguna circunstancia de lo posible en el relato. En un cuento doloroso como *El ave en soledad*, el capitán Sayazo se empeña en interrogar a una moribunda para que delate a su marido. El médico, Uribe, en medio de aquello, intenta salvar a la paciente, quien tiene una gusanera en la cabeza, la descripción psicológica del cuadro de tensiones entre los tres personajes es realmente conmovedora.

El humor, la ironía, la crítica que trasciende entre líneas unifican el conjunto del mismo modo que su estructura dual.

La referencialidad intertextual continua, de asuntos como la Pasión de Cristo en los cuentos relativos a la masacre de los tres presos, y/o las acotaciones a través de nombres y tramas de la literatura griega, teniendo a Romero como mentor, proporcionan lecturas enriquecedoras al texto.

Consideramos, en definitiva que este es un libro muy digno de ser tomado en cuenta dentro del contexto actual de nuestra literatura venezolana e iberomericana.

Un *Beso de lengua* rompe los moldes de la novela, a la caribeña

La publicación de *Beso de lengua*, de Orlando Chirinos, se inscribe dentro de la aparición de un discurso novelístico que ha roto con la ortodoxia del concepto mismo de novela, que con frecuencia suele seguirse enseñando como verdad inajenable en los ámbitos académicos.

Si en algún aparte se ubica es en el de "la existencia de una estética y una poética caribeñas, desde el reconocimiento la resignificación y la resemantización de obras narrativas, que, a través de la articulación discursiva de múltiples intertextos musicales caribeños, instauran una especie de repertorio musical, de sinfonía o bembé rítmico (…) En definitiva una narrativa lúdica, paródica, dialógica e intertextual (…) dinámica, rítmica, pluricultural" en palabras de Enrique Plata (2004, p.173-174).

En el caso de *Beso de lengua,* no es solo la música caribeña sino también la del sur de América, con el tango de por medio.

Pero no se queda allí la definición de esta novela, sino que se traslada a la vieja discusión que pone en la ficción los detalles de la construcción misma del objeto, la novela, como corpus fundacional, con el debido reconocimiento a la herencia dejada por sus antecesores.

La postmodernidad y sus avatares en comunicación directa con las cartografías culturales que corresponden a lo popular, lo íntimo, lo personal y por tanto cercano, están aquí dejándonos

disfrutar como lectores de un texto nostálgico, en donde se revisan sentimientos, actitudes, recuerdos, referencias, y se construye un imaginario discursivo, que no deja nada de lado.

El escritor revisa la historia, el paso generacional, los cambios de seña, la mirada del cada quien con el cada uno, la perspectiva desde el presente hacia el allá de un modo que tuvo sus propios parámetros de elaboración ficticia e interpretativa.

Los antecedentes están en *Adiós gente del sur*, fundamentalmente, una novela en la cual Orlando recupera de un modo poético y con miles de interrogantes de las que flotan en la memoria de quien recuerda y construye los pedazos de sus afectos como de sus odios, considerando el pasado como objeto de fascinación, e intentando dar coherencia a un presente en donde el azar y la sin razón con frecuencia fueron los hilos conductores del relato, como en la vida misma.

Esta novela de Orlando Chirinos establece una complicidad con el lector a partir de proponer formas de leer en las cuales el texto y su perceptor deciden, dentro de un abierto proceso lúdico, las premisas de interpretación y construcción del relato.

El público lector establece las relaciones, el llamado narrador omnisciente aparece aquí como personaje y ¿escritor?, se define a sí mismo como tal y alude a todas las consideraciones literarias a través del discurso histórico de la literatura universal, para defender su rol, desde Homero a nuestros días.

> *¿Quieres saber quién tiene la sartén por el mango?*
>
> *…Léeme, lector, ¿tú quieres saber quién es el que lleva las riendas de este negocio, en esta novela? Yo y nadie más que yo. (…) me llaman el narrador omnisciente (p.45).*

Chirinos establece, a través de cartas escritas a don Miguel de Cervantes pidiéndole su consejo acerca de la construcción de esta novela, un juego de incorporación del lector a una cadena de

ficción diseñada al modo de la "Matriuska rusa", tenemos así un discurso dentro de otro y otro, de modo abierto y dotando al corpus total de un ritmo humorístico muy particular.

Percibimos una correlación indirecta con la novela de la picaresca española, pero otra con la novela policial, otra vía es hacia la novela erótica y otra hacia la llamada novela de crecimiento, donde los personajes rememoran un proceso de encuentro consigo mismos a través del tiempo.

Pero es el "cascarón" definido por ese identificado como narrador omnisciente el espacio donde todo converge.

La construcción de tal diseño permite satíricamente que la responsabilidad pase al lector en un juego de espejos, de este modo, ese señor omnisciente dice al lector, por ejemplo, en la página 172: "Háblame de ellos, de los personajes, ¿adónde se fueron?".

Y regresa la atención al recordarnos las figuras presentadas a lo largo del relato como personajes y que han dejado de citarse en las páginas de este corpus final.

No hay nada de lo que no se apropie este narrador múltiple, que adopta la primera persona para entrar en la intimidad de los sentimientos, individualizando a los personajes; simplifica, bromea, acusa, se burla, discute, señala lo esencial, habla de rituales iniciales, conjuga los juegos de la cofradía, expresa una conciencia que deja aflorar la mirada de la inconciencia.

El prestigio de la palabra escrita es cuestionado, pero resucitado también.

De hecho, la novela está construida como un discurso de discursos: el autor va a la referencia griega, establece así una dimensión con pistas conocidas, la huella es estructural. Héctor será el héroe, está anunciado desde las primeras páginas, el poeta, el activista político, pero es sobretodo el de la palabra que atraviesa la historia literaria, sus acciones han sido escritas, él se sabe personaje conducido por la omnisciencia del narrador jefe todopoderoso.

Príamo era el nombre de mi padre. Hécuba el de mi madre. No sé si algún oráculo predijo mi final a cargo de un enemigo sombrío y más fuerte que yo. Héctor me nombran y en estos días vivo a la intemperie. Mi viejo va a clamar, en el futuro, para que se respete la dignidad de mi cadáver. Corte (pág.25).

El discurso pone sobre la mesa su esqueleto, las verdades de su estructura, pero un nuevo elemento textual es introducido, el vocablo /Corte/ al final de cada párrafo secuencial en el capítulo, de modo que tengamos una nueva ubicación contextual, ahora, del cine.

Lo que parece una ruptura es un nuevo modo de enlace, se conforman los eslabones y la novela fluye como un corpus de paisaje contemporáneo en su naturaleza diversa, con poder y perspicacia irrefutables.

No hay jerarquías en las formas elegidas para contar.

Así nace el artificio, el cuerpo imaginario, y en su acción vivificada a través de la lectura va tomando forma el relato, todo puede ocurrir, nada es predecible.

No hay cronología ni brújula en el orden de los acontecimientos.

Y aquí entra el rol de los personajes ¿Cómo hacer coincidir la conciencia del lector y la de los personajes? Un grupo de compañeros define la visión del inicio del relato, La Beba Rosales, Las mellizas Strudel, Zapata, Martel, el flaco René, el profesor Anquetti, Héctor, sus relaciones y las visiones intergrupales privan en la definición, frente al lector, quien todo lo ignora acerca de ellos y trata de ubicarse en el camino.

Tenemos el cuadro completo, el objeto de deseo, el adyuvante, el héroe, el antagonista. El autor aprovecha lo viejo y lo nuevo (Martha Robert) para hacernos un guiño, como diciendo: Ustedes creen que es por aquí, pero no será así, y se escapa de su propia restricción. No es más una novela de reconstrucción de la memoria, o lo sigue siendo dentro de una perspectiva

panorámica y contemporánea. La impureza de la forma contribuye al enriquecimiento, al reflejo de la fascinación en cuanto recomposición de la ficción. El lector pierde toda reserva y se lanza a la lectura de esta discusión sobre las vidas de los personajes y las vicisitudes de un narrador que discute con Kafka, Gallegos, Rulfo, Proust, Roa Bastos, los griegos y pare usted de contar.

¿Novela ensayo? Las asociaciones las decide el lector. Pero, como señala Caillois:

> *La novela no pretende sólo recopilar en una obra de gran aliento el espíritu de una época a los rasgos notables del advenimiento o la decadencia de una civilización. (...) El escritor se limita entonces a contar lo que experimentó o vivió. (...) si es novelista hace, si es necesario, la historia de la composición de sus novelas, que son, a su vez, la historia de su vida (Caillois, 1989, p.224).*

El grupo del liceo es un elemento de arranque en su descripción elemental, la polifonía de voces y percepciones, por la explosión de caminos diversos de esas vidas en las que aciertos y sinsabores, entusiasmo y decepción, tristeza y desasosiego, deseo y ternura, rabia y ambición, se conjugan. Va tomando cuerpo el discurso de la novela hasta sustituir el mismo hilo del relato, ampliándolo en su densidad. Lo real y lo ficticio se conjugan. Más que la Beba es el deseo por la Beba lo que ocupa un lugar preponderante en la dimensión de la trama. Las pasiones exasperan, la lucha por la sobrevivencia, las competencias, la justificación de acciones o la falta de ésta, el tejido de miradas interiores.

Los recursos del escritor se multiplican, utiliza las frases del tango para enunciar los capítulos, introduce una receta de cocina, los espaguetis al pesto, para intercalar la muerte, el suicidio. O la trascripción de distintos registros de habla, que identifican a los personajes en su diversidad, como en “Su nombre era Margot”,

en donde sabemos del enamoramiento y la balacera insertos en un cuento redondo. O "Paisaje con Maiakovski y marinero", un relato conmovedor vinculado a la muerte y una atmósfera nostálgica. También tango y bolero se intercalan, la complicidad nace de la frase conocida, parte de la memoria colectiva, es el nombre del capítulo y la huella de encuentro entre escritor y lector.

Orlando Chirinos reelabora todas sus novelas anteriores en esta novela y al mismo tiempo, abre las compuertas de la imaginación, en un afán de búsqueda de libertad y perspicacia creativa. Esta antinovela es cuento y ensayo, es un corpus complejo e imprevisible, el lector juega a descubrir indicios y bucea en ese mar de impresiones confrontando la sensación de finitud de lo humano, la lucha contra el tiempo y el espacio, la unidad y la multiplicidad en una línea, una página final, una huella que confluye en la noción de totalidad expresada en esa Ciudad Ávila, víctima y victimaria de su hacer, nacida en la ficción y el espejo.

Bibliografía

Caillois, Roger (1989). *Acercamientos a lo imaginario*. Fondo de Cultura Económica, México.

Chirinos, Orlando (2008). *Beso de lengua*. Editorial Planeta, Caracas.

Plata R., Enrique (2004), *Al acecho de la postmodernidad: El Caribe cuenta y canta*. Asociación de Profesores de la Universidad de Los Andes. Mérida.

ARMANDO ROJAS GUARDIA: POSMODERNIDAD Y CATOLICISMO (LA EPIFANÍA DE LA FRATERNIDAD)

Gustavo Fernández Colón

Las tesis sociológicas sobre el fin de la modernidad han señalado como uno de los rasgos más sobresalientes de la actual transición histórica, el desplazamiento de la racionalidad instrumental prevaleciente en las sociedades industriales hasta la Segunda Guerra Mundial por un primado inédito de la estética en la configuración cotidiana de la vida colectiva. Se trata, sin embargo, de una estética entendida como manifestación del "sentir juntos" de los miembros de las tribus posmodernas, en cuyas redes efímeras han venido a reagruparse los restos del naufragio del sujeto cartesiano, según lo ha apuntado Michel Maffesoli (1990, 1996). Una estética en la que tanto los nuevos rituales como las viejas ceremonias resemantizadas contribuyen,

sobre la base de emociones e imágenes compartidas, a ofrecer identificaciones provisorias a los habitantes de un espacio urbano en el que conviven, se enfrentan o se mezclan lo local y lo global, la tradición y la innovación.

En este contexto, el sentimiento religioso condenado al exilio por los saberes empírico-racionales que sirvieron de fundamento a la teleología progresista imperante en Occidente desde el siglo XVIII, retorna a la casa de las ciencias sociales, la filosofía y el arte, y vuelve a ser reconocido como una pieza clave en los procesos de producción del sentido en el seno de las sociedades contemporáneas. Desde la influencia del budismo en la corriente de pensamiento que va de Schopenhauer a Heidegger, la irradiación de la religiosidad hebraica a través de obras de tanto peso en el siglo XX como las de Martin Buber o Emmanuel Levinas, hasta la fertilidad del diálogo entre catolicismo y filosofía contemporánea emprendido por los teólogos de la liberación latinoamericanos; es evidente que la legitimidad de la experiencia religiosa, como fundamento de la relación del hombre con el mundo, ha querido ser recuperada por diversas manifestaciones del pensamiento de la llamada *modernidad tardía*.

Es precisamente en este clima epocal donde se inscribe nuestro interés por la reivindicación del *sentire cattolico* llevada a cabo en Italia por Mario Perniola, así como nuestra valoración de la productividad de su pensamiento como punto de partida para entablar un diálogo con la propuesta filosófica y literaria, también arraigada en la espiritualidad cristiana, contenida en la obra del escritor venezolano Armando Rojas Guardia.

El sentir católico

Continuador, al igual que Gianni Vattimo y Umberto Eco, de la escuela filosófica turinesa fundada por Luigi Pareyson, Perniola (2001) ha intentado un acercamiento a la tradición católica desde las coordenadas éticas y estéticas trazadas por

el pensamiento posmoderno europeo. En la línea nihilista desarrollada por Heidegger y Vattimo, se aparta del territorio de las ilusiones metafísicas para adentrarse en las prácticas del "sentir ritual" que hacen del catolicismo un horizonte de sentido válido para el hombre contemporáneo. Más allá de la cristalización de una ortodoxia y una ortopraxis defendidas por la institución eclesiástica en su lucha secular contra las ideologías de la modernidad, Perniola encuentra el rasgo esencial de la fe católica no en la sujeción a una regla moral prescrita por la teología ni en la experiencia interior de fusión del yo con la Divinidad preconizada por la mística, sino en la exterioridad de un sentimiento compartido en las formas del ritual. Se trata pues de una vivencia proxémica de lo *Otro* que, más allá de la dialéctica inmanente del *Yo* y el *Tú*, hace posible la apertura de la conciencia a la *diferencia* constitutiva del mundo en su carácter de acontecer histórico imprevisible.

En su interpretación histórica del devenir de la Iglesia, Perniola distingue tres momentos o actitudes característicos del catolicismo. En primer lugar, reconoce la existencia de una tradición mística medieval que habría culminado con san Juan de la Cruz, caracterizada por la exigencia de anonadar o aniquilar toda imagen mental y todo deseo de la voluntad como disciplina preparatoria para la manifestación de Dios en la interioridad del alma (Fernández Colón, 1995). Esta corriente contemplativa sería sustituida, a partir del Renacimiento, por dos tendencias contrapuestas: por una parte, el énfasis en la consolidación de un cuerpo doctrinal y una estructura organizativa (ortodoxia y ortopraxis) que permitiesen dar respuesta a los ataques de la Reforma protestante y, más tarde, de los partidos y las ideologías modernas; con el resultado de una desnaturalización del *sentir católico* causada por la asimilación reactiva, en el seno de la Iglesia, de los mismos rasgos seculares que se quería combatir. Por otra parte, estaría la vocación permanente de aceptación amorosa de la diferencia no sólo en la interioridad del yo sino en la exterioridad de la historia,

codificada magistralmente por los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola (1991), con su metodología para el desenmascaramiento de las identificaciones transitorias a las que continuamente se aferran nuestra imaginación y nuestros deseos impidiéndonos la experiencia liberadora de lo *Otro*.

Para Perniola (1997), es justamente esta última alternativa la expresión más auténtica del sentir católico. Su mayor justificación como horizonte estético conferidor de sentido para el hombre tribal contemporáneo, atrapado entre los extremos de un individualismo devastado por las paradojas insolubles de la subjetividad moderna y una *sensología* idiotizante convertida en cultura hegemónica por el poderío tecnológico de los *mass media*. Consumada la muerte del sujeto prometeico edificado por Lutero y Descartes, el *sentir ritual* en el que la forma se torna contenido, vuelve a brillar para una Europa Latina a mitad de camino entre el anonadamiento del yo en la contemplación panteísta de las religiones orientales y la fragmentación de una conciencia que ha perdido su centro en el espacio globalizado de las redes tecnológicas de comunicación. Se trata, según el filósofo italiano, de la reivindicación de Roma como espacio cultural de una experiencia posmoderna del mundo, ubicada en un punto equidistante entre los polos representados por Nueva York y Benarés.

La otredad sagrada

La obra ensayística de Armando Rojas Guardia irrumpe en la década de los ochenta, causando revuelo y admiración en el espacio doméstico de las letras venezolanas. Aunque ya era conocido por su oficio poético desde los tiempos del grupo *Tráfico*, su producción reflexiva termina de conferirle un peso específico de aquilatada valoración en las vitrinas, a menudo abarrotadas de bisutería intrascendente, del *boulevard* literario nacional. Y es que su prosa supo conmocionar por la factura profundamente lírica, la fineza filosófica y la inusitada trans-

parencia de un erotismo pocas veces cantado con tan riesgosa honestidad. La belleza formal y la densidad espiritual de esta escritura transida de anhelo religioso, le han impreso al ensayo venezolano una huella indeleble por parte de un digno heredero del linaje inaugurado por Manuel Díaz Rodríguez, con el misticismo y la fragancia lírica de *Camino de perfección* (1908), en los albores del pasado siglo.

El Dios de la intemperie (1985) es el primer libro de temple ensayístico publicado por Rojas Guardia. Y decimos *temple* y no abiertamente *ensayo*, por tratarse de un texto formalmente polimorfo, en el que, sin embargo, la reflexión fraguada con intención estética constituye la fibra sustancial del discurso. En efecto, la primera impresión que suscita su lectura es la de estar asistiendo a una procesión religiosa (*theoría* la llamaban los griegos), en la que múltiples fragmentos de diversa naturaleza (poesía en prosa, poesía en verso, crítica, teología, confesiones...) transcurren acompasadamente ante los ojos desorientados de una conciencia habituada a formas menos indefinidas, mucho más uniformes. Pero inmediatamente esta apariencia se desmorona, se transforma, cuando ya no es el ojo sino el oído el órgano de la recepción: el texto se revela entonces como el habla melodiosa de una subjetividad palpitante, como un diálogo abierto al que sólo puede ingresarse no tanto en virtud de nuestra capacidad de ser lectores, sino más bien por nuestra condición de ser humanos:

¿Quién eres, tú sonoro al fondo de mí mismo?

¿Cómo te llamas, horizonte presentido, oscuridad ansiada, ápice del fin, paisaje último donde el gozo no puede saber sino a agonía, olor álgido de un páramo donde la nada hace vomitar y el ser marea, rayo de muerte que sin embargo incendia toda vida?

¿Quién eres? (Rojas Guardia, 1985, p. 25).

El carácter dialógico, interpelante de esta prosa, atraviesa toda la urdimbre del texto confiriéndole unidad de aliento a la diversidad temática y formal de los *fragmentos* que lo integran. Obsérvese, por ejemplo, cómo unas páginas después de la cita anterior es el verso la forma en que se encarna este diálogo proteico, en el que la palabra y el silencio constituyen, de un modo indisociable, canales y referentes de una comunicación poética únicamente audible en las honduras del alma:

Cuando tú vienes,
tengo prisa por decir,
por llamarte de algún modo,
por nombrarme
a mí también
para al fin reconocerme
en tu presencia
me abalanzo precipito
sacudo la quietud
mancho lo limpio
todo es tan vacío tan gota
inaprehensible,
tan exactamente nada,
tan silencio
(*op. cit.*, p. 43).

Las resonancias metafísicas pueden transformarse también en incandescencia erótica, al voltear la página, sin que desaparezca el *tú* (humano, divino o ambas cosas) que sirve de grano de sal solidificador de lo volátil, aglutinante de lo disperso en la afanosa corriente del discurso:

Ya situado, por la sugerencia de aquel velo, en la grieta letal de la entrepierna, giro en el interior de la constelación abierta por la imago: me imagino, después de naufragar en aquellos climas

> *selváticos —el trópico de tu anatomía—, colocándome debajo de tus piernas mientras tú vas a eyacular sobre mi rostro: ¿qué mapa vertical del espacio, qué minuto sincrónico del tiempo me hacen señales, desde tan cerca, al tensar todo mi cuerpo en la espera —en la expectación— del semen a punto de brotar? (op. cit., p. 74).*

Lo erótico y lo religioso terminan confundiéndose en una síntesis sostenida no sólo por la estrategia discursiva de la referencia a un *tú* de múltiples rostros posibles, sino por la arriesgada propuesta de una teología en la que el dios definido como *Tú* universal, como *Otro* interpelante a través de los *otros*, es capaz de sacralizar incluso un erotismo estigmatizado en nuestra cultura por considerárselo perverso.

El fundamento ideológico de la obra, cercano al pensamiento de Emmanuel Levinas (1993) es, en definitiva, una concepción (será mejor decir una vivencia) de la divinidad esencialmente cristiana, arraigada en las fuentes hebraicas de las Sagradas Escrituras. Se trata de una tentativa de revisión de la tradición, con la intención precisa de despojarla de los influjos —alienantes, según Rojas Guardia— que la *episteme griega*, fundada en la vista como paradigma cognoscitivo, ha ejercido sobre el legado judaico de la relación con Dios a través de la palabra o, más precisamente, de la *audición*:

> *El "dábar" hebreo (que no es solamente "palabra", sino también "historia", "acontecimiento"), no puede ser secuestrado en la posesividad óptica del entendimiento. No visualizamos al interpelante, lo oímos, lo escuchamos. Frente a la palabra, en la que Dios consiste, sólo cabe ob-audire, oír-lo- está-delante, obedecer... (op. cit., p. 34).*

No es ésta una obediencia al contenido, a la norma transmitida por la palabra, sino una actitud reverencial ante el hecho mismo de la interpelación, ante el llamado del *Otro* que quiere ser

oído en tanto que subjetividad dialogante, en una relación entre *personas* totalmente distinta al trato instrumental y objetivista propio de la ciencia occidental de raíces griegas.

Esta *mística de la audición* es pues el soporte de una estética que, en el texto mismo, se revela en la superficie del lenguaje en el *tú* polimórfico del que ya se ha hablado. Forma y fondo quedan así estrechamente acoplados, confiriéndole al ensayo aquella unidad indisoluble que es atributo de la verdadera obra de arte, según lo descubriera el formalismo ruso. El propio Rojas Guardia asume conscientemente esta intención de fundar su estética en la metafísica cristiana de la dialogicidad:

> *(...) la estética que nace de una espiritualidad judeo-cristiana privilegia la voz y no el simple signo. No es, por ejemplo, el sentido hierático, icónico de la escritura lo que le interesa, tal como se viene dando en la literatura occidental desde Mallarmé, sino el despliegue ante el lector de la presencia inasimilable del Otro encarnado en su palabra (op. cit., p. 40).*

También una ética puede ser derivada de esta espiritualidad, sufrida lúcidamente como proyecto de liberación personal y colectiva por quien se confiesa un excluido, en virtud de su doble condición *culpable* de enfermo mental y homosexual. En este sentido, la noción misma de culpa llega a ser superada gracias a una lectura renovada de las cartas de san Pablo, en la que se descubre la promesa de la liberación del pecador a partir de la abolición de toda ley, y el descubrimiento del amor como sustento absoluto de la resurrección.

Se esboza así toda una concepción de lo religioso, encarnada en la vivencia personal de quien busca para sí mismo y para otros marginados como él la reivindicación de su *Otredad*, la reconciliación fraterna que lo libere a él y al mundo moderno de la represión y la injusticia: "Nadie puede celebrar un ágape cristiano si no invita a él simbólica y realmente al excluido" (*op. cit.*, p. 105). De este modo,

la reflexión sobre la propia condición se torna, necesariamente, un cuestionamiento de las instituciones a la luz de una interpretación religiosa de la historia y la política, que constituye una de las preocupaciones esenciales del texto:

> *(...) una semilla utópica indestructible esté sembrada en el corazón del cristianismo. Hace falta una buena dosis de arrojo para sostenerse en el vértigo que esa reserva utópica nos prepara. Siguiendo en esto algunas apreciaciones de José Miranda... desembocamos en la constatación de que la proposición ética de Jesús de Nazareth consiste en la apuesta radical por la transformación de la historia humana en orden a hacer de este mundo una fraternidad (op. cit., p. 107).*

El ímpetu revolucionario (herético, diríase) de esta propuesta, no implica, sin embargo, la voluntad de asumir un nuevo dogmatismo desde el cual combatir a los discursos ortodoxos legitimadores de la injusticia. Al contrario, con una actitud afín a la *differenza della storia* remarcada por Perniola, Rojas Guardia asume la intemperie espiritual, el nomadismo del sentido, como único criterio sostenible en medio del derrumbe de la racionalidad *falocrática* de la modernidad. Por eso escribe:

> *Podemos concebir el arranque de la experiencia espiritual como una salida, como un éxodo. El que se resiste al viaje, a un cierto nomadismo mental que implica una constante movilización interna y una ruptura con respecto a la fosilización del pensamiento a la que solemos fácilmente acostumbrarnos, no tiene el talante adecuado para emprender lo que, sin duda, es una aventura suprema (op. cit., p. 29).*

El rechazo a la ortodoxia y la ortopraxis se asume entonces como un imperativo ético y epistemológico que sustenta, en última instancia, una posición crítica radical ante la moder-

nidad occidental, asumida desde la inserción en un contexto histórico-cultural de crisis de los viejos valores. Se trata de una revuelta universal anunciada en la marea de los discursos marginales estigmatizados por el poder burgués, a través de los cuales se patentiza el retorno de lo reprimido: "el cuerpo (como ya he dicho) pero también, ligado a él, el ánima, la mujer en nosotros y todos los estallidos heterotópicos del eros "perverso", que subvierten, clandestinamente, el reino de aquella Norma falocrática" (*op. cit.*, p. 62).

Pero este radicalismo antimoderno no afecta para nada, en el caso particular de Rojas Guardia, su fidelidad a las raíces hebraico-cristianas de la civilización occidental. De tal manera que su *sentir católico*, heterodoxo y adverso a la tradición epistémica fundada por los griegos, estaría colocado en un territorio ideológico donde confluyen, paradójicamente, vertientes de espiritualidad pre y postmodernas, junto con un bagaje teórico-crítico inconcebible sin la experiencia cultural de la modernidad. La irresolución de este antagonismo —generador de la constante tensión de su escritura— sólo parcialmente logra ser trascendida en la apuesta por vivir en la intemperie ética e intelectual de un voluptuoso misticismo con temple de herejía.

La diferencia latinoamericana

El calidoscopio de Hermes (1989) es el segundo ensayo relevante de Rojas Guardia. Prolongando las líneas temáticas del texto anterior, evoluciona aquí hacia una prosa más reposada, replegada sobre sí misma en un ejercicio autocrítico inscrito en lo que se ha denominado *narcisismo literario*. La clásica definición de Lukács (1975) según la cual "el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma", se extrema en este caso si se tiene en cuenta que la forma previa de la que habla el escritor es su propia escritura, el mismo texto en el que se expresa el proceso de autorreflexión. De este modo, la forma, el contenido y la subjetivi-

dad del texto, se convierten en el tema de un diálogo *metatextual* (Genette, 1989) de la escritura consigo misma.

Ya en las primeras páginas Rojas Guardia se interna en consideraciones acuciosas acerca de su gusto por el género, como si quisiera sopesar el valor de su discurso desde el momento mismo en que éste empieza a producirse:

> *Amo la vocación de ensayista, pero sin el academicismo pedante que hoy suele acompañarla.*
>
> *Ensayista de estirpe es el que recorre inteligentemente el cuerpo de su propia experiencia con la cultura. Es la carne de su propia existencia consciente —la de su conciencia en contacto vital con el mundo— lo que el ensayista verbaliza. Escribe para recorrerla sensual, parsimoniosamente; y, por la virtud de ese recorrido, llegar a ser lúcido (Rojas Guardia, 1989, p. 19).*

Las opiniones de Theodor Adorno (1962) sobre el carácter asistemático, anticartesiano y libertario del género, son convalidadas por el autor venezolano y asimiladas por su lenguaje vigoroso, capaz de definiciones fulgurantes como ésta: "El ensayo constituye la fiesta subjetiva de la conceptualidad".

La concepción dialógica de la escritura propuesta en *El dios de la intemperie*, se desplaza ahora hacia un acercamiento erótico al texto literario en el que se advierten los ecos (y el propio autor lo reconoce) del Barthes de *El placer del texto* (1991) o los *Fragmentos de un discurso amoroso* (1982). Se tiene la impresión de que el *Tú* interpelante de la palabra escrita para ser oída, ha cedido el paso a la carnalidad de un texto que se ofrece para ser tocado, gozado sensualmente:

> *...la primera libertad, es decir, lo que la sociedad, y sus prefijados modos de producción del conocimiento y del lenguaje, quieren reducir al silencio. La irrupción libertaria del ensayo, con su preten-*

sión de "decirlo todo", nos devuelve la erótica verbal de la felicidad proscrita (Rojas Guardia, 1989, p. 54).

Desde esta perspectiva, la estética rojasguardiana toma conciencia de su naturaleza *barroca*, al optar por la sensualidad exuberante de una palabra electrizada de placer, olvidada en su éxtasis de la ilusoria seguridad de una razón incinerada por la soberanía del deseo:

Hay quienes prefieren, en materia de prosa y poesía, una pulcra higiene de hospital; yo me inclinaré siempre, en el juego lingüístico, hacia el cromatismo de un mercado del trópico, suntuoso dentro de su abigarramiento de sensaciones sinestésicas, sudorosamente opulento como la vida...

Y la clave de esta orgánica vinculación del barroco con el cuerpo es, por supuesto, erótica. Todo aquel que perciba cómo las palabras efectivamente imantan, condensan, fetichizan su deseo; todo aquel que sensorialice al lenguaje como uno de los espacios privilegiados de la felicidad, no podrá ser sino barroco a la hora de tratar con el idioma, no podrá sino escribirlo desde su propio eros (op. cit., p. 26).

El erotismo narcisista no sólo se regodea en el paladeo de las claves estéticas que le sirven de fundamento, sino que se atreve a palpar su propia presencia corporal en tanto que texto inserto en el contexto de la literatura de un país. A tal punto que Rojas Guardia se contempla a sí mismo como escritor que aspira ocupar un espacio en la cultura ensayística venezolana y confiesa los motivos de su trascendencia, las razones de su especificidad: "Quisiera contribuir a devolverle a la literatura venezolana, y en especial al ensayo, ese ineludible estilo de decir que remite a humanidad, a existencialidad, a subjetividad comprometida" (*op. cit.*, p. 55).

Su formación intelectual, el marco filosófico desde el cual se organiza su discurso, es también examinado por Rojas Guardia en un afán por sacar a la luz todos los supuestos de su lenguaje, en un intento de entregarse sin reservas al diálogo íntimo con el lector. Asimismo, a lo largo de las páginas de *El calidoscopio de Hermes* densos trechos se dedican al análisis de autores fundamentales de la literatura nacional, como es el caso de la fenomenología de la conciencia implícita en la ascesis poética de Rafael Cadenas; o el misticismo naturalista de aquellas secuencias de *Canaima* (Gallegos, 1977) en las que Marcos Vargas anhela fundirse con la selva y olvidar la civilización criolla, a través del reencuentro con la arquetípica sabiduría indígena.

Entre estos fragmentos de crítica, llama especialmente la atención el concienzudo análisis que Rojas Guardia dedica a dos poemas escritos por él mismo, en el transcurso de una crisis psicótica sufrida durante una prolongada estadía en la ciudad de Mérida. Nuevamente el discurso del autor se mira a sí mismo para ofrecer una penetrante diagnosis literaria que, a partir de las propuestas de Bachelard, Eliade y Jung, trasciende lo poético para internarse, con lucidez y transparencia, en los dominios del autoanálisis existencial. De esta manera la plasticidad de las imágenes se desdobla, siguiendo los pasos de la senda introspectiva de Loyola, en clave hermenéutica para la comprensión de las más íntimas contradicciones psíquicas, vislumbre espiritual para la sanación de las más inconfesables desgarraduras interiores.

La modernidad occidental es también en este segundo libro objeto de las más severas críticas, si bien el acento se traslada ahora a la problemática de la cultura latinoamericana y sus intentos de supervivencia en el seno de un mundo gobernado por el poder técnico, político y económico del capital transnacional:

> *El rostro de la civilización burguesa, la fisonomía de la modernidad, tiene para los latinoamericanos un color concreto, el de la dominación, el de un totalitarismo del poder económico, apoyado*

en la ciencia y la tecnología, cuya sombra de iniquidad podemos comprobar en este continente todos los días (op. cit., p. 26).

No deja de ser cierto, sin embargo, que el tono fundamental de esta crítica, su razón última, la constituye la espiritualidad. Sólo que esta vez Rojas Guardia se muestra menos interesado en una teología (heterodoxa, por supuesto) construida a partir del redescubrimiento de las raíces hebraicas de la cristiandad, y más sensible a la *diferencia* de su entorno histórico inmediato, patente en la religiosidad premoderna de nuestros pueblos, ligada a las cosmovisiones aborigen y negra.

Como era de esperarse, este cuestionamiento de la modernidad pasa por una fase de autocrítica en tanto que escritor formado en el seno de una clase y de unos parámetros intelectuales elitescos, negadores de la vitalidad espiritual de la cultura popular latinoamericana. En ese sentido, la propuesta se radicaliza en una dirección apenas perceptible en su libro anterior, lo que evidencia su renuencia a la fosilización ideológica, su incansable búsqueda de una vivencia de sentido plenamente comprometida con los excluidos por el orden burgués. Esta voluntad autocrítica lo lleva a afirmar:

...la integración a la órbita de las élites intelectuales de mi país no me hace considerar los contenidos y formas religiosas de la cultura popular como una rémora anacrónica en vías de extinción. Por el contrario, me los hace valorar como un rasgo cultural irrenunciable. Ellos —esos contenidos y esas formas— son modalizaciones legítimas de la atávica experiencia religiosa, más allá del hecho de que han sido objeto frecuente de manipulación ideológica. Ellos son, también, componente fundamental de la instancia crítica desde la cual hemos de juzgar latinoamericanamente la modernidad (op. cit., p. 37).

En resumidas cuentas, se trata del descubrimiento de que la crisis de la racionalidad de Occidente nos ha dejado de súbito en mitad de una intemperie espiritual, cuyas salidas más originales comienzan a vislumbrarse en el pensamiento y el arte latinoamericanos abiertos plenamente al reconocimiento de la *Otredad*. Y en esta tarea, la vivencia del *sentir católico*, asumida en la *diferencia* que le confiere nuestro universo cultural híbrido y polimorfo, constituye una matriz inagotable para la construcción de un horizonte de sentido arraigado en la tradición histórica y, al mismo tiempo, proyectado más allá de los confines de la modernidad.

Bibliografía

Adorno, T. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

Barthes, R. (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.

_____ (1991). *El placer del texto*. (6a. ed.). Barcelona: Siglo XXI.

Bataille, G. (2002). *El erotismo* (A. Vicens Trad.) (3a. ed.). España: Tusquets Editores.

Díaz Rodríguez, M. (1908). *Camino de perfección y otros ensayos. Apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto*. Caracas, Venezuela: Ediciones Nueva Cádiz.

Fernández Colón, G. (1995). Las corrientes de espiritualidad en la España de san Juan de la Cruz. *Zona Tórrida*, 26, 131-153. Valencia: Universidad de Carabobo.

Gallegos, R. (1977). *Canaima* (2a. ed.). Caracas: Monte Ávila Editores.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (C. Fernández Trad.). España: Taurus.

Levinas, E. (1993). *El Tiempo y el Otro* (J. Pardo Trad.). España: Ediciones Paidós.

Lukács, G. (1975). *El alma y las formas*. (Manuel Sacristán, Trad.). Barcelona: Ediciones Grijalbo.

Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas* (B. Moreno Trad.). España: Icaria (Trabajo original publicado en 1988).

_____ (1997). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo* (M. Bertrán Trad.). España: Paidós (Trabajo original publicado en 1996).

Perniola, M. (1997). *L'Estetica del Novecento*. Bologna: Il Mulino.

_____ (2001). *Del sentire catolico. La forma culturale di una religione universale.* Bologna: Il Mulino.

Rojas Guardia, A. (1985). *El dios de la intemperie*. Caracas: Editorial Mandorla.

_____ (1989). *El calidoscopio de Hermes*. Caracas: Alfadil Ediciones.

San ignacio de Loyola (1991). *Autobiografía y Ejercicios espirituales.* Caracas: Educación y cultura religiosa. Vattimo, G. (1990). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (A. Bixio Trad.) (3a. ed.). España: Gedisa.

LAURA ANTILLANO: LEER COMO UNA MUJER

Alejandro García Malpica

Desafiante el título de nuestro ensayo sobre *Solitaria Solidaria,* de Laura Antillano, novela publicada por primera vez en 1990 y ahora reeditada en las ediciones con nombre borgiano "El Otro, el Mismo", bajo la producción y sensibilidad de Víctor Bravo. Provocador el título deconstructivo de nuestro acercamiento, dotado de todas las impurezas, cuyas razones sexuales, no de oposición, sino de diferencia, inoportuna mi perspectiva hasta el límite de la imposibilidad; no obstante, las seducciones del texto me atrapan creándome un efecto medusante y enigmático. Y eso es, en lo que a mí respecta, pues mi visión limitada dentro de la mirada de la etnia occidental, se descubre asediada por las certezas pretéritas impuestas por los fantasmas patriarcales preponderantes en nuestra hominización, quienes separaron cultural, económica y

ecológicamente los sexos generado por la emergencia de las artes cinegéticas y toda esa tensión y ordenamiento social que la cacería conlleva, al confinar a las hembras a los refugios, junto con los niños y jóvenes, mientras que los machos se veían forzados a arriesgarse en otros territorios en busca de presas. Aquí se marca una escisión de la actividad de la hembra ahora consagrada a la recolección de frutos y la sedentarización deducida de esta tarea, mientras que los machos son impulsados a las lejanías para llevar a cabo su propósito cinegético invadido por el peligro. El resultado de la separación ecológica, económica y cultural dibujará el contorno de la subordinación de la mujer y su abnegación para con los hijos y ocasionalmente al macho y el surgimiento de un hombre nómada, explorador, quien ejercerá una jefatura corifea para con todos los miembros de la sociedad e implantará el primer modelo de dominación agonística de una clase sobre otra, marcando profundamente la sociogénesis en los homínidos y se propagará hasta hoy día con la hipóstasis del Estado. Estamos hablando de cosas sucedidas hace 800 mil años, pero su distancia en el tiempo y la sociedad producida a partir de tal disyunción hasta la actualidad no ha cambiado mucho. Apenas comienzan a divisarse las modificaciones y están creciendo a pasos agigantados los cambios de las posiciones esclerosadas de nuestra paleosociedad. Dichos desvíos lo ha posibilitado la irrupción de la conciencia de las mujeres en nuestra etnia occidental que si muy bien su reclamo no es agonístico, su competencia se plantea en otros terrenos diferentes al combate físico. Tal irrupción de la conciencia femenina no estaba incluida manifiestamente, sino tácitamente, para no decir inexistente en el opúsculo escrito en 1786 por Immanuel Kant, denominado *¿Qué es el Iluminismo*?, donde el filósofo dice:

> *La Ilustración es lo que hace que el hombre salga de su menoridad, de la cual sólo puede culparse a sí mismo. Esta menoridad consiste en la incapacidad de servirse de su inteligencia sin la dirección*

de otros. El hombre es él mismo responsable de esta menoridad, cuando ella no tiene por causa la falta de inteligencia, sino la ausencia de la decisión y el coraje necesarios para utilizar el espíritu sin requerir la orientación ajena"[64].

De manera que la divisa de la Ilustración, nutriente de lo más enaltecido de nuestro paradigma de pensamiento nos incita a salir de la menoridad, tutela y obediencia, si queremos entenderlo así, de la figura corifea masculina y de sus respectivas hipóstasis, que excluyó a las mujeres, los niños y los jóvenes de la capacidad de armarse de esta facultad llamada conciencia, entendida aquí como la capacidad de instituirse como sujeto de conocimiento y autor de su propio mundo, capacidad del sujeto para dirigir su existencia.

Bien, los intentos hechos por Laura Antillano son un acercamiento a la problematización de ella misma, de la mujer, y por extensión sexual de la mujer venezolana y su deseo de autodeterminación como ser humano, como subjetividad capaz de convertirse en sí misma, pero no bajo el abrigo dócil del discurso de la certeza de las filosofías del sujeto racionalista o de la subjetividad iluminista kantiana, las cuales han sido la herencia de un sujeto del conocimiento neutralmente axiológico de Occidente, sino se trata también, sin desdeñar lo anterior, de la problemática y búsqueda de la autodeterminación en nuestro medio a partir de una razón otra, o "estética de la alteridad" más íntima y emocional con respecto a un mundo desgarrado, roto, irrepresentable, o

64 Immanuel Kant, "Réponse à la question: Qu'est-ce que les lumières?", *Critique de la faculté de juger, suivi de idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, trad. del alemán [Beant-wortung der Frage: was ist Aufklärung? 1784, *Kritik der Urteilskrakt.* 1790, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher*, 1784, por A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, J.-M. Vaysee, L. Ferry y H. Wismann, bajo la dirección de Ferdinand Alquié, Paris: Gallimard, Folio, 1985, p. 497.

como diría Walter Benjamin, un universo sin "la experiencia de una cultura de la mujer", la *weibliche Kultur*[65]

De antemano, al enunciar mi hipótesis ante ustedes, no me gustaría que se vaya a interpretar, mi mal interpretación de la novela de Laura, como un rechazo a la razón masculina iluminista, porque esta filosofía escamotea los sexos por medio del individuo, lo que no deja —a pesar de ocultarlo— de darle primacía a lo masculino, aunque el riesgo de combatir ese frente se imponga lo femenino necesariamente para impugnar el otro polo de la antinomia. Pienso que su propósito no es feminista, si bien forzosamente, ella establece sus distancias con el paradigma falogocéntrico y a la vez emprende una proximidad con esa esfera molar e institucional a través de las luchas políticas ocurridas a fines del siglo XIX venezolano o las estudiantiles en el siglo XX. Las proximidades con lo molar masculino son las inclinaciones solidarias, colectivas, afectivas, simbólicas a propósitos comunes que permitirán la autonomía de sí. Si por un lado, se trata de una búsqueda de sí misma, lo que acentúa lo solitario, sería esta exploración del sí personal, el cual incluye un contexto, una ecología cultural, un mundo de vida, un *lebenswelt* aleccionador y nos incorpora a la solidaridad, pues sin este mundo de vida, el individuo no podría sobrevivir y a la vez, dicho contexto asfixia y obstaculiza la autodeterminación del ser femenino. Así, lo molar, es la mujer en tanto que ella está presa en una máquina dual que la opone al hombre, pero los efectos de dicha entidad la envuelven y la cautivan por medio de un lazo de solidaridad.

Igualmente, quiero decir, que el título *Solitaria Solidaria*, si, como se sabe perteneció a los jóvenes del Mayo Francés de 1968, cuando escribían en las paredes de París perspicaces grafitis, a partir de la huelga generalizada incitada por los estudiantes, expresaba asimismo, una contradicción complementaria burguesa, como era

65 Walter Benjamin, *Correspondance*, París: Aubier, t. 1, p.61.

la búsqueda individual y la autodeterminación fuera de los constreñimientos normados por la "sociedad del espectáculo", problemas análogos a los de la mujer, pero también al del colonizado, el indígena y a otros sujetos sojuzgados[66], por formar todos ellos, parte de la sumisión de la sociedad falogocéntrica y quienes pedían unirse o solidarizarse, sin perder sus distinciones para exorcizar los poderes de una razón identitaria "masculina", dominante desde la época del magdaleniense.

No obstante, *Solitaria Solidaria*, de Laura Antillano actualiza esa atmósfera universitaria, el examen de la conciencia de sí misma se enuncia en dos individualidades como la Leonora de la segunda mitad del siglo XIX y la historiadora Zulay Montero de la segunda mitad del siglo XX. Ambas mujeres tienen el mismo designio de la construcción de sí, la búsqueda de sí o conciencia de sí en un contexto o mundo de vida que coincide de manera paralela con esa misma intención, pero cuyo programa ya está inscrito en la misión de la modernidad racional, progresista, histórica, o para expresarlo en lenguaje deconstructivista: logocéntrica.

Es muy acertada la opinión de Luz Marina Rivas al comparar estos dos personajes de Leonora y Zulay como un diálogo especular, "[...] o la busca a través del espejo [al] encuentro consigo misma como individuo, como mujer y como venezolana"[67]. Aquí coincidimos en la lectura, pero es preciso añadir que este escudriñamiento del ser, del sí mismo, transita diferentes fases, pero debe entenderse que los estadios de identidad no permanecen en su mismidad tipológica, sino que ellos están impregnados, motivados en su *ipséité*[68], pues su travesía no implica bloques inmutables de personalidad, sino hay más bien, a pesar de la tipología,

66 Edgar Morin et Irène Nahoum, *L'esprit du temps 2. Nécrose*, París: Grasset, 1975, p. 204.

67 Luz Marina Rivas, "Ellas a través del espejo", Prólogo a *Solitaria Solidaria* de Laura Antillano, Mérida: Edic. El otro, el mismo", 2001. pp. 9-14.

68 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris: Éd. du Seuil, Col. Point, **N°** 330, 1990, p. 13.

aserciones y mezclas de las fases que le imprimen la diferencia. De manera que la concepción ofrecida por Laura sobre la identidad de sí en *Solitaria Solidaria*, es la idea postmoderna de la diferencia y en particular de la diferencia femenina sustraída en por y contra de la mismidad masculina.

Podemos enumerar estas fases contaminadas lógicamente y conseguimos primero en la novela una etapa cotidiana y convencional del Yo mostrado como ese ser personal colocado en una identidad y un entorno de vida donde se internalizan las normas de la sociedad y su cultura. Es un yo entregado a la solidaridad en detrimento de su soledad o de su para sí. Tanto para Leonora y Zulay se introyectan los modelos molares y logocéntricos de sus respectivas época, las enunciaciones comedidas o distendidas de ambos personajes; los engloba el mundo de vida acentuado por la presencia de la jefatura masculina y la lectura de lo femenino se transparenta sin discusión con esta socialización y acepta dócilmente su condición de suplemento en la cultura y complace la fantasía masculina como es la de ser una mujer hacendosa, entregada al cuidado del padre o marido, sin plantear el cuestionamiento de esta regla y aceptar por entropía el ser el "trapo gastado", pasivo. Sin embargo, el elogio a la figura paterna y su mimesis de la acción y decisión toma aquí todo su relieve en Leonora y Zulay, pasando la figura materna a una semi ausencia enigmática de similares deseos a la de estos dos personajes femeninos. Al respecto, lo suplementario quiere decir que la visión de la mujer en su singularidad, los significados dados por ella al mundo como expresiones de *aisthesis*, de apariencia, nunca están valorados a justo título o al menos están aplazados, reprimidos, virtuales y potenciales o de acción diferida, diría Freud, escondidos detrás del discurso masculino conceptualizador de las esencias, portador de la conciencia o la identidad, y la absoluta presencia por medio del mandato sin relatividades ni comprensiones. De manera pues que, esta primera conciencia convencional, es inconsciente, diferida, aplazada, suplementaria. Tanto Leonora como Zulay, en germen portan la

inconformidad de sus madres esfinges que se abrirá paso en la siguiente travesía. Pero, ambas ubicadas en este primer estadio aceptan la condición de mujeres tácitas en el discurso del paradigma occidental con sus oposiciones: Sentimiento/Razón, Alma/Cuerpo, Comprensión/Explicación y como corolario de ello las consiguientes oposiciones jerárquicas: Imaginario/Real, Sueño/Experiencia, Inconsciente/Consciente, Locura/Cordura, Frivolidad/Seriedad, Mujer/Hombre.

En el plano de la metáfora en esta primera etapa de la identidad iluminista, la mujer refleja la noche, los enigmas y tal vez la inexistencia por no poseer una identidad. El nombre de la mujer es inexistente y cuando se asigna sus multiplicaciones están modelados sobre el deseo de los hombres. Sin ser, está excluida de lo simbólico, sin nombre, sin identidad, sólo es cuerpo desprendiendo indicios pulsionales. Así nos los dice Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*:

> *Para el Estado, la mujer es la noche, y más exactamente el sueño: el hombre es la vigilia. Ella aparentemente no hace nada, siempre es igual, un retorno a la naturaleza sanadora. En ella se sueña la generación futura. ¿Por qué la civilización no ha devenido femenina? ¿A pesar de Helena? ¿A pesar de Dionisios?"*[69]

Pasemos a la segunda fase. En los casos de las mujeres que se trazan el designio de la autodeterminación, como es Leonora quien sueña superar las asfixias éticas del siglo XIX y fantasea con ser una profesora de historia del siglo XX como Zulay, por la supuesta conciencia que conferiría esa ciencia humana o en la situación de Zulay quien indaga la identidad de sí misma leyendo

69 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie. Fragments posthumes, [Die Geburt der Tragödie. Nachgelassene Fragmente 1869-1872]* según textos establecidos por Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. del al. por Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris : Gallimard, Col. Folio/Essais, 1977. p. 188.

los diarios de Leonora, como compensación legítima e histórica del paralelismo de estas búsquedas en otros tiempos, vemos en esta segunda fase un intento de superación de la suplementaridad de la mujer y el concebirse tácita en el discurso masculino. Aquí se propone un Yo autónomo negador de la identidad convencional antes esgrimida, resistente a la dominación y a la represión auspiciada por una asunción resignada a la transparencia del falogocentrismo. Se inclina la contradicción hacia el para sí, hacia la soledad, hacia la intimidad, disminuyendo notablemente el darse hacia fuera como acto de solidaridad o extimidad. Es un redecir retrospectivo, hacia sí; simultáneamente es rememoración, interrogación y pensamiento, o como diría san Agustín "se quaerere: quaestio mihi factus sum"[70] El yo autónomo se construye sin paz, en constante rivalidad, opuesto a un constreñimiento que lo fundó y lo domesticó. Se cuestiona no sólo lo exterior, lo molar y el afuera del *ethos* logocéntrico, sino forja también una terrible oposición en el interior, contra la naturaleza propia del yo sumiso suplementario que no es yo, sino el discurso del otro. Es una "hermenéutica del deseo" donde el cuerpo y su escenografía pulsional no quiere hacer de su intimidad una prisión, ni tampoco un modelo representativo. Este momento iconoclasta marca las distancias de una diferencia simétricamente opuesta a la identidad combatida. En términos de la lectura es la demanda a una mujer que lea el mundo como mujer. Es una exigencia difícil porque requiere la condición de crear esta autonomía. En *Solitaria Solidaria* esta fase se alude en una buena proporción del texto, en los momentos cuando la tensión dialógica se inclina más hacia la soledad, donde se observa lo tramposo del mundo social y su consiguiente solidaridad.

La escritura y la metáfora hacen del enigma y la noche nietzscheana el oxímoron del silencio y la ausencia junto con el

70 San Agustín, citado por Julia Kristeva, *L'avenir d'une révolte*, París: Calmann-Lévy, 1998, p. 18.

torbellino y lo arrasador. Se impone la depresión, la desilusión, las ganas del suicidio como en el caso de Leonora, pero también la fuerza monumental de la naturaleza. El deseo de experiencia instaura la demarcación con respecto al discurso de la obediencia. Las salidas se ofrecen en una escritura adversativa del afuera y la interioridad. Se precisa un recorrido disyuntivo de la alteridad del yo que soy y no soy yo.

Una tercera fase del modelo de la autonomía del yo comprendería la dialógica, es decir, la complementaridad y lo antagonista del yo, del yo y el otro. La autonomía femenina quiere salirse de lo solitario, del para sí, para entrar en el lazo de solidaridad con la otredad, que no es en este caso, la identidad masculina, sino la relación con la mujer, con el otro que no es ella ni sus similitudes molares masculinas que la someten y la convierten en el suplemento de la primera fase. La autonomía y la problemática del sí mismo se topan con nuevas interpretaciones estimulantes, pero sin olvidar que la autonomía no se alcanza sino en una crítica del saber-poder de las estructuras patriarcales, es decir en el reconocimiento de subvertir la oposición entre masculinidad y feminidad. Se postula la bisexualidad original invirtiendo la relación jerárquica hombre y mujer puesto que la mujer posee los dos órganos sexuales y ubica al hombre como un suplemento de ella. Es así como la mujer puede recorrer la otredad que ella porta en sí misma.

Solitaria Solidaria ronda por los límites de la distinción ideológica hombre/mujer, sin darnos felizmente una definición de la mujer, pero sí nos ofrece las claves para leer como una mujer. El desmantelamiento del sujeto idéntico a sí, sin fracturas, representado por el sujeto del conocimiento con toda la trascendentalidad y la representación objetiva de la verdad que de él se hace, pasa a ser desmentido, pero algo bulle y demanda la novela, y esa es su ineluctable condición, sin reducir el vacío del proyecto dialógico de la búsqueda del sí mismo y el reconocimiento de la otredad de la mujer, proyectos inacabados y de lucha continua entre esas

dos pendulaciones, pero ellos no dejan de ser la piel exhibida en el fenotexto, el oropel de su mensaje.

La tercera fase está bosquejada al final de la novela y queda por hacer. Un discurso desea enunciarse desde las entrañas del árbol de las uvas de playa. Según Zulay es la voz de Leonora que quiere hablarle; yo pienso que es un magma de memoria que quiere brotar aunque esté contaminado de historia. No importa esa escoria de la representación. Si el deseo encajado de Zulay, su propia hondura sería el percatarse lo debatido en ella como "desilusión" o "escepticismo", para sobrevivir y persistir, necesitaría pronunciar aún más la búsqueda de sí misma en otro lugar: ahondar en el deseo de la madre, semi ausente, casi ausente, ausente; hacer la anamnesis de la madre, adentrarse en la espeleología de esa otredad de Lourdes que en Laura todavía está muda, balbuciente o cree oír en la voz apagada de Leonora. El paralelismo es más carnal de lo que creíamos, pues es una marcha atrás en la arqueología de Laura, de Zulay, de las mujeres. No es la voz ni el discurso de Leonora sino el imaginario de un vientre a revisitar. La anamnesis de esa otredad que llamamos Madre y que en Platón se denomina Khora, dicha metáfora es previa a los nombres, a la designación, a las formas, pero está henchida de fuerza y motilidad y es anterior a los fenómenos estructurados como lenguaje. Allí, en ese receptáculo, se constituiría la indagación sobre los imaginarios a través de lo lúdico, la pintura, los trazos festivos que la han vinculado al juego de la niñez, los títeres y la escritura con ilustraciones, la invención de mundos posibles, es decir, los lugares del arte y la verdad no agotada en la representación histórica verosímil llevada a cabo hasta los momentos. Tal receptáculo trabajado por la anamnesis es el lugar del engendramiento del sujeto cuyo funcionamiento preedípico orienta el cuerpo con relación a la madre. Es la verdad irrepresentable de "comenzar la lucha de otra manera" que Laura nos da a probar, y a entrever, pero no las deja como enigma, como mujer, vientre

materno, naturaleza productiva, energía o próximo parto siempre en contraste con el divino logos paterno, siempre en contraste entre solitaria y solidaria.

JOSÉ ROBERTO DUQUE: LA PERSPECTIVA DEL MISERABLE URBANO

Jesús Puerta

El "miserable urbano" o "marginal" en la narrativa venezolana y la obra de José Roberto Duque

La narrativa venezolana puede periodizarse a partir de la consideración de las tendencias principales en juego. En sus relaciones mutuas, que el crítico y el historiador se esfuerzan en postular, se notan desplazamientos, oscilaciones y nuevos equilibrios de las oposiciones y complementaciones entre las propuestas. Es así que se abre la posibilidad de historizar mediante el establecimiento de relaciones con las series de acontecimientos de otra naturaleza: sociales, políticos, económicos (cfr. Recopilación de ensayos de Britto García, et al. por Kohut (2005) y Barrera Linares (2004).

En la década de los ochenta, por ejemplo, se produjo una oscilación o giro hacia el relieve de la anécdota, en oposición a la tradición del experimentalismo lingüístico que, en lo que se refiere a la función lingüística dominante en los discursos literarios, había sido la tendencia acentuada en la década de los setenta. Ello coincidió con la relevancia del enfoque en la vida de los miserables urbanos: las barriadas caraqueñas. Igualmente lo que pudiera denominarse un "neorregionalismo" que refería la vida en pueblos o comunidades ya en tránsito de desaparición por el efecto de la migración a los grandes centros urbanos. Ese nuevo realismo crea la ilusión de facticidad y verdad mediante la referencia a detalles de tiempo, espacio y personajes determinados. Igualmente, la ficción neo-realista pretende reproducir la oralidad mediante la codificación creativa de modismos y regionalismos, que trabaja sobre las convenciones fónicas, morfológicas, sintácticas y hasta semánticas.

Otro rasgo de ese neo-realismo fue el uso de los referentes de la industria cultural: imágenes cinematográficas, radiales y hasta televisivas; el sistema de figuras carismáticas de la farándula que construía un nuevo panteón de ídolos; la música popular difundida por la radio. Todo ello ocurrió en todo el Caribe, incluida Colombia[71], a través de elaboración de los "mitos" de la música y el cine latinoamericanos. Esto es notable por cuando esa narrativa se presenta, en el conjunto del sistema de la literatura latinoamericana, como opción frente a los motivos históricos míticos, fantástico, realistas maravillosos y mágicos, del *boom* latinoamericano de los sesenta, que fueron apreciados en el medio crítico norteamericano como epítomes de una supuesta postmodernidad literaria.

Pero esa narrativa también continúa y se conecta con la tradición de la "escritura de la ciudad" que, en Venezuela, tiene entre

71 "¡Que viva la música!" (1977) del colombiano Andrés Caicedo, es un clásico en este sentido.

sus representantes a la narrativa de Guillermo Meneses y Salvador Garmendia. Aparecen en la escena los personajes vaciados de sentido existencial, pero también la violencia, la delincuencia, las expectativas populares en las carreras deportivas.

En los ochenta venezolanos y con más fuerza en las décadas siguientes, la atención a estos referentes (nos referimos a los sectores populares urbanos, los "miserables[72]" caraqueños y demás) es significativa, ya que por estos años irrumpen a la escena social y política de manera explosiva en los acontecimientos del 27 y 28 de febrero de 1989, y la profundización de la crisis política (social, económica, cultural) de los años inmediatamente precedentes y subsiguientes.

Entre las obras que asumieron estas formas (énfasis en la anécdota vs. experimentalismo lingüístico, registro y remodificación de las oralidades locales, referentes de la industria cultural popular, violencia urbana), podemos contar las propuestas de Ángel Gustavo Infante ("Joselolo") e Israel Centeno ("Cayetania"), pero sobresale la narrativa de José Roberto Duque por su irreconciliable realismo (cuasi naturalismo) y su identificación con los miserables urbanos.

Mientras Infante desarrolla una estilización máxima de lo popular urbano explotando los efectos humorísticos de su creatividad codificadora lingüística, y Centeno explota el contraste entre las perspectivas ideológicas de los sectores medios intelectuales y los "malandros", José Roberto Duque parece meterse adentro del punto de vista del miserable urbano, asumiendo sus esquemas valorativos, sus criterios cognitivos, sus gustos y sentimientos, para desde allí desarrollar un discurso veraz, un "hablar franco", lo que los griegos llamaban una "parresia" que, además de mostrar un coraje especial, la valentía de decir de verdad, evidencia un contacto directo, evidente, con esa verdad, mediante una transparencia y claridad impactantes.

72 En alusión a Víctor Hugo.

El modo de producción del enunciado

En la novela *No escuches su canción de trueno*, Duque desarrolla al máximo esas cualidades narrativas, ya manifestadas en sus cuentos de *Salsa y control* (1996), sus crónicas en distintos diarios nacionales y en su libro *Guerra nuestra* (1999). Esta vecindad con el oficio periodístico tal vez explica su lenguaje directo.

Esa profesión de base del autor es aludida en uno de los personajes de la novela que nos proponemos analizar e interpretar. Pero su intención no parece autobiográfica. El periodista que aparece en el prólogo narrativo de *No escuches su canción de trueno*, tiene una función significativa en el programa narrativo de la enunciación de la obra.

Toda creación narrativa enmarca su propia enunciación, presenta ficcionalmente su propia producción como enunciado, lo cual incide en las significaciones que se producen en la escritura. Si leemos con atención, nos percatamos de que la novela misma es presentada en el propio texto como una carta extensa convertida en libro por un periodista de sucesos. La larga misiva del ex boxeador amateur devenido en delincuente manco, preso, intrigante envidioso, resentido, del enunciador o destinador (para emplear la terminología greimasiana), que presta su voz en primera persona como narrador único, es enviada al hermano transformista, quien desde muy temprano queda fuera del mundo del barrio, del boxeo, de la miseria donde se desarrollan los hechos de la novela, en virtud de su condición homosexual, no menos marginal que la de sus hermanos. El autor ficticio, entonces, el personaje Gerardo Leiva, le entrega un legajo de papeles al cronista de sucesos (que, para mayor realismo, se identifica como el propio Duque, lo cual, de paso, crea una ambigüedad de género: ¿leemos una crónica o una creación novelesca?) quien inicia su labor de "arqueólogo, traductor e intérprete de aquellos gruñidos caligráficos" creyendo

poder convertirlo en noticia; para luego encontrarse con que ha escrito una novela, ante la cual tiene sentimientos ambiguos:

> *¿Soy un ladrón? ¿Es este texto que presento a continuación el producto final de un vil despojo? Gran alivio. Sé que no he robado a un indefenso sino a alguien que fue, además de ladrón —con lo cual me iguala— algo más, algo que nadie en los anales del crimen ha podido bautizar con una sola palabra. Pero le reconozco la autoría y el padecimiento vital de este relato, que es y pretende ser, por sobre todas las cosas —y a pesar de su ímpetu memorioso— un monumento al olvido. (Duque, 2000:15)*

Este programa narrativo de la enunciación es interesante. El periodista se presenta como la instancia del manejo del código de la escritura. Pero además, en su condición de periodista, puede apreciar el valor del destinador por sus conocimientos de los sucesos y del boxeo. Además, representa a la prensa como instancia de pasaje a lo público de un problema privado, íntimo. Carlos, el hermano transformista, constituye una exterioridad respecto al barrio y al mundo de la delincuencia, pero es representación también de la marginalidad. Carlos había rechazado al barrio y a la familia que lo habían rechazado a él, por lo que puede ver desde afuera y desde lejos. El destinatario es un punto exterior de apoyo para la confesión del resentimiento, de la mala intención, del odio y desprecio hacia los suyos, que se resuelve al final de la manera como veremos.

El resentido como modelo del miserable urbano

El realismo de la novela también se manifiesta en la construcción de los personajes a través de la ficción de una interioridad. Se trata de la mimesis de una intimidad y una interioridad subjetiva, lograda a través de la enunciación específica: la confesión y la "parresia" ("hablar francamente". Cfr. Fimiani (2006).

La simulación de la interioridad subjetiva se logra reproduciendo determinados "mecanismos" que no dudamos en llamar psicológicos. Por supuesto, esto podría ser debatido en tanto hablamos de "seres ficticios" y no de personas reales. Ya hay una abundante bibliografía que ha discutido este punto. Pero pensamos que la discusión debiera tomar otro rumbo para ser aclarado. Este no es el espacio para abordar esos problemas que son epistemológicos y hasta ontológicos. Pero sí es bueno, en aras de avanzar en la interpretación, que insistamos en la función interpretativa de la literatura. Los personajes son, sí, construcciones ficticias, imaginarias, pero ni más ni menos que los tipos y los modelos que sirven a la heurística de las ciencias humanas. Los personajes interpretan subjetividades reales en tanto arrojan un conocimiento específico de ellas; esto es, en tanto las reproducen, ahora como objetos de conocimiento, en un plano imaginario, simbólico y hasta lógico. Esa reproducción no es un simple "reflejo", sino que son *interpretaciones*, esto es, aclaraciones y evidenciaciones que purifican, por así decir, las percepciones; pero también pueden deformar y exagerar precisamente para hacer énfasis en características que pueden llegar a ser *típicas* para la reflexión.

Los personajes de Duque, en especial este Gerardo Leiva, logran interpretar relaciones sociales, tipos sociales, precisamente reproduciendo o evidenciando, los mecanismos psicológicos, presentándolos como constructos ficticios. A esta labor develadora contribuye igual la forma "confesión" apropiada del género epistolar que la novela pretende remedar.

Los principales mecanismos evidenciados de esta manera son el resentimiento, la pulsión del poder como sobrecompensación de la impotencia, de la frustración y la mutilación; la producción de un objeto de destrucción por desplazamiento del odio producido a su vez por la frustración al límite. Finalmente, la búsqueda de la reconciliación luego del ajuste de cuentas con el resentimiento y la envidia.

En todo esto, a nivel del discurso, es notable el recurso del humor como equilibrio entre los sentimientos de reconciliación y afectuosos (el eros) y los de destrucción y odio (el tánatos).

El *star system* deportivo como sobreexplotación envilecedora

La novela de Duque narra el periplo existencial de Gerardo Leiva, un prometedor boxeador amateur, frustrado en sus inicios por una circunstancia fútil (mató a un vecino del barrio porque, en la celebración de la primera pelea del protagonista, cantaba borracho, delante de su casa, un son con el que se burlaba de su mamá, Micaela[73], y su hermano, Santiago, no hizo nada por "el honor familiar"), lo cual lo llevó a la cárcel, donde, para colmo de frustración, pierde un brazo por una herida mal atendida. El resentimiento existencial se intensifica cuando, al volver al rancho miserable, se consigue con que su hermano Santiago, culpable de su desgracia, es ahora objeto de las promesas de los empresarios del boxeo amateur que antes le buscaban y prometían a él. Gerardo no puede aceptar lo que ocurre, sobre todo porque su hermanito es, para él, un completo incompetente, bruto, torpe, incapaz para todos los oficios.

La narración a partir de estas premisas, se desarrolla en una serie de episodios donde la constante es la contraposición entre lo real miserable y doloroso, y la fantasía de la gloria deportiva. Así, vienen las promesas de combates y famas por parte del empresario (clara alusión del real Rafito Cedeño, famoso empresario del boxeo en los años setenta), las intrigas de Gerardo y las brutalidades de Santiago, que lo llevan a romper con Cedeño y embarcarse en diversas aventuras. Así, la narración marcha entre ansias de gloria contrastadas con la insignificancia social y personal; entre el valor propio deportivo y la dependencia de los empresarios. La delgada membrana entre el estrellato deportivo y la delincuencia

73 Se puso a cantar "Ayayay Micaela se botó".

miserable. La contraposición entre la inteligente intriga del protagonista narrador, que desea vengarse en el hermano por las propias frustraciones, y la estupidez del hermano, que termina completamente destruido por las drogas, el alcohol y los golpes, en el patio del rancho, balbuciendo y gruñendo su "canción de trueno", después de haber sido víctima de un intento de asesinato por parte de Gerardo, crimen por el cual pasó otro tiempo en la cárcel.

El rebajamiento cómico del Mal

La sucesión de episodios también tiene como constante la frustración, el intento fallido que, de tanto repetirse, termina por hacerse cómico.

Hablamos de efecto estético cómico aludiendo a la posible definición aristotélica del humor, ensayada por Umberto Eco (1989), según la cual los personajes deben ser inferiores en condición ontológica y cualidad moral respecto al narrador y al lector. El rebajamiento es propio de lo cómico. Por ello, es que la sucesión de fracasos de los personajes tiene ese efecto estético.

Pero además está el componente corporal. Las mutilaciones, las heridas corporales, son sufridas por el protagonista con posada indiferencia. La inmundicia, la suciedad, la extrema pobreza, también son vistas con distanciada ironía. Lo mismo, las estupideces, la poca inteligencia de Santiago y de Micaela, la madre de ambos personajes principales. Todo el barrio, y por extensión el mundo urbano de los miserables, es objeto de desprecio irónico. Esto se complementa con la presentación de un mundo al revés: la prisión se presenta como un espacio seguro y de aprendizaje.

El protagonista no tiene empacho de reconocer francamente sus intenciones vengativas, resentidas, de destrucción y de odio. Se produce la asunción tanática como condición propia del discurso de la verdad, con el coraje y la transparencia que implica el reconocimiento de la propia maldad sin excusa de ningún tipo.

La única justificación es el desprecio y el resentimiento por las frustraciones sucesivas.

La reconciliación del colectivo miserable

Pero la confesión y la parresia (hablar veraz) tienen inevitablemente un sentido purificador, terapéutico y sanador.

Los últimos párrafos, la invitación al hermano transformista, para que vea a Santiago destruido por propia obra, revela el sentido de un perdón. Sólo Carlos, el hermano transformista, puede reconocerle hasta cariñosamente el mérito al pobre estúpido. El vengador resentido de todas las frustraciones existenciales concebibles, al fin ha quedado satisfecho por la penitencia destructiva que le ha impuesto al hermano.

> *Obsérvalo con atención pero no lo compadezcas, ignora su cantar porque no es de este mundo; no escuches su canción desesperada ni llores su destino. Pero por una vez en la vida hazle honor y justicia. Apláudelo larga, tierna, calurosamente, hasta hacerle recordar y sentir en la piel a las multitudes que lo adoraron; celebra con él y dale mil felicitaciones, pues finalmente ha cumplido su más alta penitencia: pagarle una vieja deuda a quien sí pudo haber sido —aún lo creo— el más poderoso de los truenos. (227).*

El resentido social tiene un sentido del honor inusitado. El mismo que lo llevó a establecer su prestigio de hombre duro, aterrador, en los barrios de peor prestigio de Catia la Mar. Habla de honor y de justicia. Al final de su labor, que incluyó la manipulación, el engaño, la intriga, luego de todo un periplo en el que se encadenaban episodios de desenlaces jocosos, a la manera de la picaresca clásica, llama a reconocer al pobre hermano destruido. Y sólo es capaz de darle ese mensaje a su otro hermano lejano,

transformista y marginal, como él mismo. La confesión lleva un mensaje de posible reconciliación.

El mundo de los barrios de los miserables es escenario de la peor violencia: la que hace víctima a los propios, al "nosotros". La sociabilidad popular es fragmentada por esa violencia interior que es la explosión atormentada de las dolorosas frustraciones comunes. Incapaz de identificar el motivo externo y real de tales miserias, la solidaridad se imposibilita en esa guerra de todos contra todos en el interior del barrio, en el interior de la miseria.

Pero ese infierno de resentimiento, de violencia alevosa pero no por eso menos ciega, es también una potencialidad. Es el aún-no-colectivo que, como simboliza la novela, sólo puede revelarse tras un terrible ajuste de cuentas con ese mismo mundo. Sólo así se posibilita la difícil construcción del "nosotros", del propio pueblo, de los miserables como masa conciente de sí.

Ese es el más poderoso trueno: el que se escuchó el 27 y 28 de febrero, el que ha impulsado unos cambios sociales y políticos que todavía vivimos en nuestra contemporaneidad.

Bibliografía

Barthes, Roland (1966). *Análisis estructural del relato.* Ediciones Buenos Aires. Colección Comunicación. Barcelona.

Barrera Linares, Luis (2005). *La negación del rostro.* Monte Ávila Editores. Caracas.

Britto García, Luis et al. Kohut, Karl (recopilador) (2004). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano.* Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Vicerrectorado Académico, Universidad Central de Venezuela.

Caicedo, Andrés (1977/1985). *¡Que viva la música!* Plaza y Janés editores. Bogotá.

Duque, José Roberto (2000). *No escuches su canción de trueno.* Comala Publicaciones, Caracas.

Eco, Umberto, Ivanov, V.V. et al. (1989). *¡Carnaval!* Fondo de Cultura Económica. México.

Fimiani, María Paola (2006). *Foucault y Kant. Crítica, clínica, ética.* Monte Ávila Editores. Caracas.

Gadamer, Hans Georg (1986/1996). *Estética y hermenéutica.* Tecnos Editorial. Madrid.

Greimas, Algirdas Julián (1976). *La semiótica del texto.* Paidós Comunicación. Buenos Aires.

Datos de los autores

Miguel Ángel Alonso (Valera, 1970). En 1998 viaja a Tenerife (Islas Canarias) para fijar allí, desde entonces, su residencia. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna (2007), actualmente cursa estudios de doctorado investigando sobre la poesía venezolana del siglo XX. Ha colaborado con poemas, aforismos, microrrelatos y artículos en la revista universitaria *Mandala* y en la revista *Nexo*, del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. En 2004 gana el I Premio de Poesía "Ciudad de Tacoronte", en 2007 obtiene el XXI Premio de Poesía "Emeterio Gutiérrez Albelo" y en 2009 consigue el Premio de Poesía "Pedro García Cabrera" con la obra *Cuerpo habitado*. Ha publicado los poemarios *Vestigios meridianos*, Casa-Museo Emeterio Gutiérrez Albelo, Tenerife, España (2009) y *Animal perdido*, Ediciones Idea, Tenerife, España (2009).

Laura Antillano (Caracas, 1950). Cuentista, novelista, ensayista, guionista. Maestría en Literatura venezolana de la Universidad del Zulia (LUZ). Fue profesora y directora de Cultura de la Universidad de Carabobo. Coordinó el periódico literario *Letra Inversa*, del *Noti-Tarde*. Actualmente continúa el trabajo de formación de nuevos escritores con los talleres en su fundación La letra voladora. Es productora y presentadora del programa radial *La palmera luminosa* (en la emisora de la Universidad de Carabobo). Ha publicado los siguientes libros: de relatos: *La bella época* (1968), *Un carro largo se llama tren* (1971), *Haticos casa N° 20* (1972), *Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir* (1982), *Cuentos de películas* (1985), *La luna no es pan de horno y otras historias* (1988), *Tuna de mar* (1988), *La luna no es pan de horno y otros relatos* (2005); novelas: *La muerte del monstruo comepiedras* (1971), *Perfume de gardenia* (primera edición en 1979), *Solitaria Solidaria* (1990), *Las aguas tenían reflejos de plata* (2002). En literatura infantil: *¿Cenan los tigres la noche de Navidad?* (1991), *Diana en la tierra Wayúu* (1992), *Una vaca querida* (1996). Ensayos: *El niño y la literatura* (1977), *¡Ay! Qué aburrido es leer* (1991), *Elogio a la comunidad* (2004), entre otros. Ha recibido diversos premios y reconocimientos: Premio del concurso de cuentos del diario *El Nacional* (1977), segundo premio de Novela "Miguel Otero Silva" de Planeta (1990), Premio de Poesía en la Bienal de Literatura "José Rafael Pocaterra" (Valencia, 2004), Premio Regional de Literatura Jesús Enrique Lossada (Maracaibo, 1994), Mención Honorífica del Premio Municipal de Literatura del Concejo Municipal del Distrito Federal (1984), entre otros.

Francisco Ardiles (Valencia, 1974). Poeta y ensayista. Licenciado en Letras por la Universidad Central de Venezuela. Magíster en Literatura Venezolana (Universidad de Carabobo). Tesista del doctorado en Ciencias Sociales en esta última institución. Ha sido profesor en la escuela de Comunicación Social de la Universidad "Arturo Michelena" y de la Facultad de Ciencias de la Educación

de la Universidad de Carabobo. Es coordinador del Plan Revolucionario de Lectura en el estado Carabobo. Tiene publicados un poemario: *Poemas para el olvido* (2007) y un volumen de ensayos: *Memorial de ensayos sin ensayar* (2009).

María Auxiliadora Castillo (Valencia, 1965). Profesora del Departamento de Lengua y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación (Universidad de Carabobo). Doctora en Educación por dicha institución. Ha sido coordinadora de la maestría en Lectura y Escritura de la Universidad de Carabobo. Ponente, conferencista e investigadora en las áreas de Lectura y Escritura, miembro de la Unile. Investigadora y directora de la revista *Arjé* del postgrado de la Face UC. Coordinadora de la Subsede de la Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura. Ha publicado, además de artículos y ensayos en publicaciones periódicas, el libro *El lector como finalidad en el sistema educativo venezolano. Discurso y representación* (2007, publicaciones del CDCH, Universidad de Carabobo).

Freddy Castillo Castellanos (1950). Intelectual y educador venezolano. Actualmente es rector de la Universidad Nacional Experimental del estado Yaracuy (UNEY, http://www.uney.edu.ve), universidad pública de la cual es fundador. Forma parte del Consejo Consultivo de la Universidad de la Integración Latinoamericana (Unila) con sede en Brasil. Investigador en el área de los Derechos Culturales, Interculturalidad y Diversidad Cultural. Es miembro del Consejo Directivo del Centro de la Diversidad Cultural de Venezuela. Representó a Venezuela en las reuniones de expertos realizadas en los años 2004 y 2005 en la Unesco para la elaboración y aprobación de la Convención sobre la Promoción y Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Investigador en el área de los Derechos Culturales y del Patrimonio Cultural intangible, con especial referencia a temas gastronómicos y literarios. Escritor y jurista. Autor, entre otras

publicaciones, de *Incisiones* (ULA, 1984), *Sucre, el más sereno de los heroísmos* (Ars Publicidad, 1986) y *La Ciencia de la Caballería Andante* (Uney, 2004). Es miembro del Consejo Asesor de la Biblioteca Ayacucho. En la actualidad es uno de los 11 integrantes del Comité Jurídico Interamericano, organismo consultor de la OEA, para el cual fue reelecto recientemente por cuatro años más y donde se desempeña como relator en los temas de Diversidad Cultural y Acceso a la Justicia.

José Carlos de Nóbrega (Caracas, 1964). Narrador, ensayista y traductor. Es licenciado en Educación, mención Lengua y Literatura. Culminó la maestría de Literatura Latinoamericana de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Ha publicado los volúmenes de ensayo: *Sucre, una lectura posible* (Universidad de Carabobo) y *Textos de la prisa* (1996), *Derivando a Valencia a la deriva* (2007, acreedor del Premio Nacional del Libro, capítulo centroccidental al mejor libro sobre lectura) y *salmos compulsivos por la ciudad* (2008). En mayo de 2008, la Editorial Letralia publicó *Para machucar mi corazón: una antología poética de Brasil* (serie Transletralia). Ha colaborado en diversas publicaciones periódicas: *Poesía, La Tuna de Oro, Tiempo Universitario, Letra Inversa* del diario *Notitarde, Laberinto de Papel*, el diario *Vea* y *Fauna Urbana*. Tiene un blog, acreedor también del Premio Nacional del Libro 2006 como mejor página web, capítulo centroccidental: www.salmoscompulsivos.blogspot.com

Christian R. Farías Aguilar (Puerto Cabello, 1957). Es licenciado en Educación Mención Lengua y Literatura, magíster en Literatura Venezolana y cursante del doctorado en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo. Profesor del Departamento de Lengua y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación de la misma universidad así como docente de Castellano y Literatura en el Liceo Nacional Bolivariano "Enrique Bernardo

Núñez" de Valencia y del Programa Nacional de Formación de Educadores de la Misión Sucre. Ha sido profesor en varias asignaturas de la maestría de Literatura Venezolana. Miembro del comité de redacción de la revista *Estudios Culturales* de la Unidad de Estudios Culturales del doctorado en Ciencias Sociales y árbitro interno de la revista *Ciencias de la Educación*, ambas de la Universidad de Carabobo. Ensayista, poeta, tallerista, conferencista y ponente en eventos nacionales e internacionales. Autor del libro *La vanguardia literaria subversiva (El Techo de la Ballena – Víctor Valera Mora – Tarek William Saab)* (2008).

Gustavo Fernández Colón (1964) se desempeña como profesor asociado en el Departamento de Lengua y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo. Es magíster en Literatura Venezolana y doctorando en Ciencias Sociales en el área de Estudios Culturales. En 2005 recibió el premio para Autores Venezolanos Inéditos otorgado por Monte Ávila Editores Latinoamericana en la mención Ensayo de Crítica Literaria, por su obra *La corriente nocturna.* En 2006 obtuvo mención publicación en el Concurso Internacional de Ensayo "Pensar a Contracorriente" celebrado en La Habana, Cuba, por su obra *La revolución venezolana. Una cartografía del cambio político en la América latina y caribeña.*

Alejandro García Malpica nació en Caracas (1954); antropólogo y sociólogo graduado en la Universidad Central de Venezuela, es profesor de Antropología Cultural y de Estética en la Universidad de Carabobo, la Facultad de Ciencias de la Educación. Ha hecho un periplo por diversas universidades del país. De él mismo afirma lo siguiente: "Algunos dicen que su pasión es el *rock*, otros creen que es el cine y hay quienes afirman que es la literatura. En el fondo de todo, parece ser que es un marxista que habla siempre del *histmat* y cuando le preguntan qué es eso, responde irónicamente que es una abreviación del materialismo

histórico y tal comprimido le parece más *funny*. Pero hay quienes dicen que él no habla de eso sino del *diamat* o dialéctica materialista, y lo expresa así, porque le parece más *cool*. Reacio a la propiedad privada de las ideas, su desaparición es inminente del erial que le asfixia."

Rafael Victorino Muñoz (Valencia, 1972). Ha sido profesor en la Facultad de Ciencias de la Educación y en el área de Estudios de postgrado de la Universidad de Carabobo, así como en distintas instituciones de educación superior (Universidad Arturo Michelena, Universidad José Antonio Páez, UPEL, Unefa, Instituto Universitario de Tecnología Valencia, Instituto Universitario de Tecnología Industrial, CUAM). Fue coordinador del Programa de Lectura y Escritura de la Secretaría de Educación del gobierno del estado Carabobo. Actualmente es docente de la Universidad Nacional Experimental de Yaracuy, UNEY. Ha publicado los volúmenes de relatos: *Pre-textos* (1996), *Alba para dos ciegos y otras maniobras* (1997), *Relatos* (2004), *Retablos* (2006), así como los conjuntos de ensayos: *Notas y digresiones* (2000) y *Compás mayor* (2009). Algunos de sus trabajos narrativos aparecen en las antologías *Palabras de anunciación y de otras adyacencias* (2006), *Quince que cuentan. II Semana de la narrativa urbana* (2008). Y en la antología latinoamericana *Voces con vida* (2009). Ha obtenido diversos premios y reconocimientos: concurso de cuentos "Salvador Garmendia", Bienal "Simón Rodríguez"; además, Certamen Mayor de las Artes (2004), Concurso Nacional de Literatura Infantil "Miguel Vicente Pata Caliente".

María del Rosario Narea Porte. Licenciada en Letras, egresada de la Universidad Central de Venezuela, 1981. Especialista en Andragogía, egresada de la Universidad Rafael Urdaneta, Maracaibo, edo. Zulia, Venezuela, 1992. Estudiante Libre del doctorado en Ciencias Sociales, mención Estudios Culturales, Universidad de Carabobo, Venezuela. Profesora titular jubilada de la

Universidad de Carabobo, Venezuela, de la Facultad de Ciencias de la Educación, en el Dpto. de Lengua y Literatura. Fue directora de Cultura de la mencionada universidad. Es autora de los ensayos: *Pedro Emilio Coll, un excéntrico del Hamlet Club* (Valencia, Venezuela: Fondo Editorial Predios, 1999). *Diez al azar, Antología periférica de la nueva poesía venezolana* (San Juan, Puerto Rico; Santo Domingo, República Dominicana: Editorial Isla Negra, 2002). *Hemisferio Imposible* (Caracas, Venezuela: Ediciones El Perro y la Rana, Colección Cada día un libro, del Ministerio de la Cultura, 2006). Con este libro ganó Premio de Ensayo en el Certamen Mayor de las Artes y las Letras efectuado en el año 2004.

Jesús Puerta (La Guaira, 1956). Cuentista, ensayista, articulista. Licenciado en Comunicación Social. Maestría en Literatura Hispanoamericana. Doctor en Ciencias Sociales. Actualmente es profesor de la Universidad de Carabobo, donde también coordina el doctorado en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales. Ha publicado los libros: *El humorismo fantástico de Julio Garmendia* (1991, ensayo), *La sociedad como discurso* (1994, ensayos), *I love k-pucha* (1994, cuentos), *Círculo abierto* (1996, cuentos), *El último de los agrios y otros relatos* (1991), *Un bello crimen* (2007, novela), *Palabras claves del socialismo* (2009, ensayo).

Pedro Téllez (Valencia, 1966). Médico psiquiatra y ensayista. Fue miembro del equipo de redacción de las revistas *Poesía* y *La tuna de oro*, ambas de la Universidad de Carabobo; de la última también fue director. Se desempeñó como docente de la cátedra de Estética de la Escuela de Arte "Arturo Michelena". Actualmente es coordinador docente del postgrado de Salud Mental Comunitaria en el Hospital Psiquiátrico de Bárbula, del cual también es subdirector. Entre sus libros se encuentran: *Añadir comento* (1991), *Fichas y remates* (1998), *Tela de araña* (1999), *La última cena del ensayo* (2005) y un *Naipe en el camino de El Dorado* (2007), todos de ensayo.

Carlos Yusti (Valencia, 1959). Fue cofundador de la revista *Zikeh* y del grupo literario *Animales Krakers*. Formó parte del equipo de redacción de la revista *Predios*. Sus textos se publican en el periódico *Tiempo Universitario* de La Universidad de Carabobo, en el suplemento *Letra Inversa* del diario *Noti-Tarde* y en revistas electrónicas, como: *Venezuela Analítica* (www.analitica.com), *Escáner Cultural* (www.escaner.cl), *Ficción Breve* (www.ficcionbreve.org) y *Letralia* (www.letralia.com). Ha publicado los libros de ensayos *Pocaterra y su mundo* (1991); *Vírgenes necias* (1994); *Cuaderno de argonauta* (1996), por el que recibió el Premio en Ensayo de la Casa de la Cultura Miguel Ramón Utrera; *De ciertos peces voladores* (1997); *Los sapos son príncipes y otras crónicas de ocasión*, por el que recibió el Primer Premio de la IV Bienal de Literatura Antonio Arráiz, categoría Crónica (2006), *Dentro de la metáfora: absurdos y paradojas del universo literario* (2007); y *Para evocar el olvido y otros ensayos inoportunos* (2007); aparece en el volumen *Lecturas venezolanas del Quijote. Varios autores*, edición de LA UCAB-Guayana (2006), con el texto *Otras magias del Quijote*. En la actualidad es el director editorial de las revistas impresas *Fauna urbana* y *Fauna nocturna*. También coordina en la web la página www.arteliteral.com

Índice

Presentación 7

APUNTES PARA UNA TEORÍA DEL ENSAYO 9

PEDRO EMILIO COLL: LA MORDIDA CERTERA DE *EL DIENTE ROTO* 35

SANTIAGO KEY AYALA: MONOSÍLABO TRILÍTERO Y BIBLIÓGRAFO 45

RUFINO BLANCO-FOMBONA: EPITAFIO PARA EL CIUDADANO CRISPÍN LUZ 57

RAFAEL BOLÍVAR CORONADO: TRAMPA Y LITERATURA 63

JOSÉ RAFAEL POCATERRA: SUFRIR Y ESCRIBIR LO CORRECTO 71

***LA ALBORADA*: UNA HIPÓTESIS ACERCA DEL CIERRE DE LA REVISTA** 81

JULIO PLANCHART: APROXIMACIÓN DIACRÓNICA AL CONJUNTO DE SU OBRA CRÍTICA 93

ENRIQUE BERNARDO NÚÑEZ : UNA "SAUDADE" POR LA HISTORIA 101

JULIO GARMENDIA: LA MUERTE COMO PRETEXTO 107

ANTONIO ARRÁIZ: *ÁSPERO* O LAS ASPAS DE LA PASIÓN 125

ARTURO USLAR PIETRI: EL HOMBRE QUE FUE 137

JOSÉ SOLANES: DEL SOLI LOQUIO AL ENSAYO 155

GUILLERMO MENESES: LA CIUDAD IMPOSIBLE 163

VICENTE GERBASI: IMÁGENES Y OSCILACIONES EN EL ESPACIO POÉTICO 187

ANTONIO MÁRQUEZ SALAS: LA MATERIA TRÁGICA DEL PAISAJE 211

ANDRÉS MARIÑO PALACIO Y SALVADOR GARMENDIA: DOS VOCES DE LA DIÁSPORA 217

ORLANDO ARAUJO: EL VIAJE COMO MOTIVO DE ESPERANZA Y REVOLUCIÓN EN EL *DINOSAURIO AZUL* Y *MIGUEL VICENTE PATACALIENTE* 225

EL TECHO DE LA BALLENA: PATOTEROS DEL ARTE 233

CAUPOLICÁN OVALLES: LECTOR MARGINAL 243

TEÓFILO TORTOLERO: LA TIERRA TIEMBLA 249

LUDOVICO SILVA: FRAGMENTOS PARA LA LECTURA DE *LA ALIMENTACIÓN COMO SISTEMA* 263

MIYÓ VESTRINI: ENTRETEJIDO DE LA ESCRITURA Y LA MUERTE 271

LUIS ALBERTO CRESPO: NOSTALGIA DEL DESIERTO 283

ORLANDO CHIRINOS: DOS TÍTULOS

PARA EL SIGLO XXI 295

ARMANDO ROJAS GUARDIA: POSMODERNIDAD
Y CATOLICISMO (LA EPIFANÍA DE LA FRATERNIDAD) 307

LAURA ANTILLANO: LEER COMO UNA MUJER 325

JOSÉ ROBERTO DUQUE: LA PERSPECTIVA
DEL MISERABLE URBANO 337

DATOS DE LOS AUTORES 349

Edición digital
Junio de 2018
Caracas, Venezuela.

En esta variada colección de ensayos el lector encontrará aproximaciones a la obra literaria de importantes escritores venezolanos del siglo XX, entre otros: Rufino Blanco-Fombona, José Rafael Pocaterra, Julio Garmendia, Arturo Uslar Pietri, Guillermo Meneses, Vicente Gerbasi, Orlando Araujo, Caupolicán Ovalles, Ludovico Silva, Luis Alberto Crespo y Laura Antillano, realizadas por un grupo de destacados estudiosos y académicos venezolanos. El volumen es sin duda una contribución fundamental a la crítica literaria en el país, y un aporte para la divulgación de la obra de varios de los autores indispensables en la historia de la literatura venezolana del pasado siglo.

La compilación ha sido realizada por el escritor y docente Rafael Victorino Muñoz (Valencia, edo. Carabobo, 1972), de amplia experiencia como profesor en educación superior y en el área de promoción de la lectura, además de narrador y ensayista. Recoge aquí 28 ensayos, aunque como se aclara en la nota introductoria, "... aun cuando hablamos de ensayos, algunos textos de los aquí incluidos bordean o se aproximan a otros géneros: la crónica, la reseña, la monografía, la tesis. No hemos querido ser restrictivos porque los géneros no son anteriores al pensamiento ni éste depende de aquéllos".

9 789801 442196

Gobierno Bolivariano de Venezuela | Ministerio del Poder Popular para la Cultura