

# Yubana Marcó

## *Acercamientos*







# Acercamientos

Ensayos, relatos y poemas

1.<sup>a</sup> edición, Fundación Editorial El perro y la rana

*Acrecimientos. Ensayos relatos y poemas*

© Yubana Marcó

© Fundación Editorial El perro y la rana

**Edición y corrección**

Héctor González

**Diagramación**

Odalís C. Vargas B.

**Diseño de portada**

Greisy Letelier

Imagen de portada

Obra: *Retrato* de Gómez Ventura, 1936. Galería de Arte Nacional.

Hecho el Depósito de Ley

ISBN: 978-980-14-5107-5

Depósito legal: DC2022001297

Yubana Marcó

# Acercamientos

Ensayos, relatos y poemas

Compilación, transcripción y notas  
de Franklin Fernández



# Exordio





# Entre la palabra, el amor y las cenizas marinas

Chevige Guayke

Aún Yubana estudiaba en la Universidad Central de Venezuela cuando escribió tanto los ensayos, relatos y poemas aquí compilados por el taumaturgo de la madera y los metales hallados casualmente en cualquiera calle de su imaginación: Franklin Fernández. Todavía Yuby no era de cenizas marinas, de las oscurancias oceánicas; era, sí, la certeza, la certidumbre de su cuerpo, de su mundo tangible hecho con hechos de una existencia vista por todos sus iguales, con instantes felices y fácilmente románticos. Entonces mi Yubana, mi lluvia, mi Kachorra, ni siquiera intuitivamente imaginaba que hoy, 2021, estaría escribiendo esta nota herido de ti, solo de ti, huérfano de ti, sin poder darle no sé cuántas vueltas al reloj del destino o de la vida para ir otra vez juntos a cualquier librería de Caracas, que si necesitabas leer *Los Cantos de Maldoror*, para las clases con Adriano González León, había que buscarlo en la librería francesa; que si hay que conseguir *Altazor*, de Vicente Huidobro, o *Trilce*, de César Vallejo, o la obra completa de José Antonio primito Ramos Sucre, o algún libro de Nietzsche, o algún cuento del mexicano Juan José Arreola, o algún poemario de Novalis, o la metafísica de Aristóteles, o el cuento «El baile de tambor», de Uslar Pietri, o alguna obra de Guillent-Pérez, o algún libro de Pascuali, o *Compañero de viaje*,

de Orlando Araujo... Bueno, mi Yuby, entonces tú y yo salíamos a recorrer las librerías más famosas de Caracas, y cuán inmensa era nuestra alegría, nuestra contentura literaria cuando encontrábamos un libro que era demasiado difícil hallar. Y la verdad sea dicha, yo aprendí mucho cuando Yubana estudiaba Letras. Ciertamente, yo no sabía mucho de literatura, y en esos tiempos ella y yo leíamos cada libro juntos, ella leía más rápido que yo y lo interpretaba más rápido que yo; Yubana tenía mucha facilidad para internarse en la habitabilidad de las palabras, para encontrarles el significado y la espiritualidad. En cambio yo carecía de esa intelectual virtud de mi Yubana que no pudo acompañarme, y ahora casi le he perdido el amor a la lectura, y me es indiferente leer o no tal o cual libro, y prefiero gastar mi tiempo en meditar o en evocar las míticas crónicas de la Villa de Krepuscolia. Es que yo fui como un estudiante de la licenciada Yubana Marcó, nacida en la Villa del Yocoima de San Antonio de Upata.

# Acercamientos

Franklin Fernández

En un país donde la crítica literaria no está emparentada con la crítica social, este libro de Yubana Marcó resultará oportuno, fulgurante y conmovedor.

Se trata de un conjunto de ensayos orientativos en la comprensión de las obras de José Antonio Ramos Sucre, Arturo Uslar Pietri, William Osuna, Eduardo Lezama, Luis Britto García, Eduardo Sifontes, Alfonzo Reyes, César Vallejo, Friedrich Nietzsche, Ezra Pound, William Carlos Williams, Albert Camus, Giuseppe Ungaretti, Margaret Pigaro, Gustavo Gardeazábal, Vicente Huidobro y Novalis; así como de otros temas esenciales, significando un avance más hacia el estudio, la investigación y la divulgación literaria realizada en nuestro país.

Escritos con una expresión lingüística próxima a la prosa, una sintaxis que recuerda la del habla y un lenguaje donde la sencillez revela una voluntad de conversación, sus textos fueron inspirados por un acercamiento cómplice con el lector.

Yubana Marcó sabe y expresa lo que quiere, profundiza sin caer en ilusiones irrisorias, ni a echárselas de *docta-erudita-intelectual* —tomando en cuenta que la mayoría de sus ensayos fueron escritos entre los 25 y 31 años de edad—, mientras fuera una curiosa, sencilla y alegre estudiante de Letras de la Universidad Central de Venezuela.

Muchos de estos artículos, publicados en medios impresos de publicación regional y nacional (*Últimas Noticias, Diario de Oriente, Diario del Caribe*), adquieren una ilustrativa formulación en el plano del ejercicio creativo que presentan la figura integral del escritor en cada uno de sus textos inspiradores. Reflexión armoniosa, sincera, equilibrada, frente al quehacer de los hombres y mujeres de letras de nuestro país y del mundo. De allí que Yubana acuda a la narrativa, al ensayo y a la poesía como creación, como *cosmos literarios*, como instrumentos orientadores y transformadores del pensamiento y el sentimiento humano.

Dice Yubana en uno de sus artículos, que el ensayo exige concreción, precisión y rigurosidad. Una rigurosidad expresada a través de un lenguaje sobrio:

Así podemos observar que toda investigación, todo descubrimiento, toda idea que signifique un avance o un enriquecimiento en el plano de la ciencia es exhaustivamente estudiado, analizado, explicado o simplemente presentado a la luz pública para su conocimiento, para esto se acude a una elaboración intelectual denominada ensayo o tratado, cuya naturaleza específica es el estudio, el análisis y la interpretación de una acción determinada desde un punto de vista de las ciencias naturales, es menester un alto margen de objetividad, por lo cual un ensayo sobre cualquiera de sus disciplinas exige concreción, objetividad, precisión, rigurosidad sin posturas personales, expresado en un lenguaje sobrio exacto y científico.

Del mismo modo, sus poemas y relatos llaman la atención por la elegancia de sus expresiones estéticas, a veces académicas o prosaicas, impregnadas de visiones imaginarias. En todo caso encontramos en ellas verdades profundas revestidas de imágenes y metáforas, frases existenciales y filosóficas, el yo sagrado afectado de sus vivencias, de sus estados emocionales y

creativos, prologados mediante las palabras sinceras que a través del tiempo supo aligerar:

Más allá  
del más denso  
de los silencios  
hay miradas  
de pequeños ruidos.

\*

Vuelvo a ti  
amiga que me habitas  
vuelvo a ti  
porque eres la única  
la última posibilidad  
de no quedarme sinmigo.

La razón se le revela entonces en la otredad, en la presencia de su presencia, entre la ubicuidad del ser y el no ser. Empero, su inclinación por el silencio —y una compleja y difícil experiencia existencial—, representaron una maduración dentro de su propio proceso creativo, espiritual, esencial. Así lo advierte Iván Padilla Bravo:

A Yubana la conocí joven en la universidad. A nosotros nos alimentaba la palabra, y aprendí de ella y Chevige Guayke —su pareja—, un montón de cosas. Yubana me parecía una mujer maravillosa. Yo siempre dije que Yubana era, en el sentir literario, la maestra del maestro, porque Yubana alimentaba espiritualmente, esencialmente, la obra de Chevige. Yo siento que Chevige, desde el corazón, era el alumno de Yubana. La obra literaria de Yubana Marcó habla de ella, para que ella misma que venía de la academia, —porque ella estudió letras—, hablara de ella. Yubana vale porque era Yubana, y su obra vale porque era su obra... La obra de Yubana vale por ser una obra integral, de totalidad, una obra compleja... bien compleja, donde a veces nos encontramos, por ejemplo, un poema corto, y resulta que, en un poema a veces

una sola palabra, te dice de la esencia. O un verso, te dice de la esencia... y creo que es lo que debemos tratar de reivindicar y valorar en la obra de Yubana.

Y Ramón Hernández:

Yubana habla, escribe y precisa sus palabras más allá de lo que cualquier trabajador del pensamiento y la palabra realizan en un escritor. De hecho, sus textos hablan por ella... La palabra de Yubana conlleva un sentido, más que decirlo lo imprime, lo conjuga y lo filtra en su habitat. Para esa mujer la palabra forma una síntesis de vida y demostración en la humana y disculpada esperanza que el ser humano incuba en su destino. Quizás lo más importante está presente, los textos y la palabra.

En alguna ocasión, Yubana misma escribió:

Ocurre que nuestra nada se ha poblado de materia. Somos cuerpos con vísceras, nervios, instintos, sentidos; en virtud de la unión de un óvulo y un espermatozoide, en virtud de la unión de un hombre y una mujer, en virtud de la unión de los contrarios. Ocurre que ahora somos Ser. Llegamos a la vida y nos ciega un resplandor de oropel. Se nos instala en un mundo de reflejos y nos dicen que es la luz. Nos dicen que la razón, el pensamiento, las ideas, son la verdad fundamental del hombre; creyéndolo nos aposentamos sobre una base vacilante, hueca, falsamente sólida. Pero la nada no nos abandona, la razón nada puede contra ella, es más: nos hace incompetentes para comprender este no ser, esta muerte que nos llena o que nos agobia cada día. Cada minuto, cada segundo somos no ser, dejamos de ser. Somos entes temporales, finitos, mortales, somos ahora o nunca. La razón se nos revela, entonces, como un desmesurado exabrupto: la nada no existe, la nada no es; aquí está Dios, más acá la religión, los dogmas, las sectas, la moral, los ideales. Pero la razón misma queda descalificada cuando nos damos cuenta de su inutilidad para explicarnos este ser y este no ser que somos, este vivir para morir, este no ser imprescindibles, este estar de más en el universo.

En fin, muchos significados concretos adquieren estos textos ensayísticos y poéticos cuando sugieren esa necesidad de existencia y no existencia, surgimiento y hundimiento, ausencia y presencia a la vez. Este volumen recoge, pues, los más importantes textos de esta autora venezolana, concebido bajo una modesta orientación pedagógica, lo cual se evidencia en la abundancia de conceptos y datos que la escritora enuncia en cada tema en particular.

Con un lenguaje ameno y asequible, Yubana Marcó desinfla los fantasmas del silencio, del aislamiento y la soledad... tratando de inyectar en el lector común un optimismo esperanzador. Así se lo expresaron durante su vida los estudiantes de la UDO; en especial Alejandra, una alumna suya:

Existen en el mundo seres verdaderamente mágicos que van dejando a su paso una estela de luz tan brillante que puede llegar a cegarte, y tú, Yubana, formas parte de esas pocas y extrañas personas. Con el mayor de mis afectos para quien un día me inició en el camino que hoy transito. Cuando digo afecto, digo amor incondicional, honestidad, responsabilidad, solidaridad y, sobre todo, amistad.





Ensayos/artículos/notas



*El ensayo sirve también a otros propósitos, a otros quehaceres del hombre como son el arte y la literatura —primeros productos culturales—. Sólo que en estos oficios la aplicación del ensayo cambia notablemente, porque aun cuando representan una realidad, su esencia no es concreta, sus orígenes están en la más hermosa y profunda de las abstracciones humanas; por lo cual un ensayista de la poesía, la música, la pintura, la danza, la escultura, la narrativa, etc; no está obligado a ser rigurosamente objetivo, preciso o concreto y puede dejar ver sus gustos, sus posturas personales, su subjetividad; tampoco está obligado a usar un lenguaje determinado; sin embargo, el arte y la literatura pueden prestarse a ensayos objetivos, imparciales, precisos y concretos, expresados en un lenguaje determinado ya que existen muchos conceptos cuyas connotaciones están más o menos bien definidas.*

YUBANA MARCÓ



# El mal y Ramos Sucre<sup>1</sup>

El camino del mal, menos transitado que el del cielo, puede ofrecer al poeta sorpresas insospechadas e infinitos vericuetos para intuir el «centro»; y Ramos Sucre, poeta, «iniciado», monje, sacerdote, taumaturgo, oficiante de misterios buscará eliminar a través de su poesía la contraposición de sueño y vigilia; realidad y fantasía; voluptuosidad y hastío; y en la unión de todos estos elementos estará la base de la belleza maldita. El camino del mal le permite intuir el momento en que los límites tempo-espaciales confluyen en un punto único; y consigue dar a sus poemas una visión universal, pues, se sitúa en el umbral del conocimiento absoluto.

Un jorobado empezó a reírse de manera abominable al reparar el entono y compás de mis ademanes. Lo había salvado, el año anterior, cuando el verdugo se disponía a descuartizarlo, acusándolo de homicida.

Mis aficionados se precipitaron a satisfacer mi indignación y lo enderezaron por medio del tormento.

(LA MESNADA)

La conduje con cierto pretexto delante de una excavación abierta adrede en el patio de esta misma casa. Yo portaba una pieza de

---

1 Marcó, Yubana: «El mal y Ramos Sucre». *Diario de Oriente*. Suplemento Cultural *Ribazón*. Información, pág. 5. Barcelona, 1976.

hierro y con ella le coloqué encima de la oreja un firme porrazo. La infeliz cayó de rodillas dentro de la fosa, emitiendo débiles alaridos como de boba. La cubrí de tierra, y esa tarde me senté solo a la mesa, celebrando su ausencia.

(LA VIDA DEL MALDITO)

Ramos Sucre, el poeta, se hace entonces diferente a los demás mortales; influenciado por el mal desvaloriza la realidad en la que creemos vivir, y nos muestra la que él en su angustia, verdadera o falsa, ha conseguido entrever:

La miseria había soliviantado a los nativos. Agonizaban de hambre en compañía de sus perros furiosos. Las mujeres abandonaban a sus criaturas a unos cerdos horripilantes. No era posible roturar el cielo sin provocar la salida y la difusión de miasmas pestilenciales. Aquellos seres lloraban el nacimiento de un hijo y ahorran escrupulosamente para comprar su ataúd.

Yo restablecí la paz descabezando a los hombres y vendiendo sus cráneos para amuletos. Mis soldados cortaron después las manos de las mujeres.

(EL MANDARÍN)

## El mal en Ramos Sucre<sup>2</sup>

En la poesía de Ramos Sucre el mal es elemento imprescindible para la creación de belleza poética, como él dice: «El mal es autor de la belleza». Muchos de sus mejores poemas tienen como tema, el mal.

Yo adolezco de una generación ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal. Imagino constantemente la sensación de padecimiento, de la lesión orgánica.

(LA VIDA DEL MALDITO)

Yo restablecí la paz descabezando a los hombres y vendiendo sus cráneos para amuletos. Mis soldados cortaron después las manos de las mujeres.

(EL MANDARÍN)

En los textos de Ramos Sucre el tema del mal no es mera representación sino estilizada y plena creación. No sólo nos revela una estética del mal —al igual que Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire y los mejores poetas románticos—, sino que es su preocupación por simbolizar el mal en la forma más perfecta,

---

2 Marcó, Yubana: «El mal en Ramos Sucre». Diario *Últimas Noticias*. Suplemento Cultural, pág. 44. Caracas, domingo 1º de febrero de 1976.



se convierte en recreador del lenguaje: cualidad fundamental de todo buen poeta. Los sustantivos, adjetivos y verbos usados en sus poemas son en cierto modo innovadores y dan a sus textos la originalidad que no consiguieron los poetas venezolanos de su tiempo. Ramos Sucre sabe utilizar las palabras precisas; pues hay en él la preocupación por el lenguaje —como diría Mallarmé: trata de «darle un sentido más puro a las palabras de la tribu»; o como él mismo dijo: «un idioma es el universo traducido a ese idioma». Como muchos poetas cultivadores del mal, Ramos Sucre sabía que la belleza y calidad de un poema no despedían sólo del mal como elemento temático, sino también de las palabras que con acierto utilizará el poeta para hacer del poema la más bella visión del mal.

El caballero Leonardo nutre en la soledad el mal humor que ejercita en riñas e injurias. No lo consuela su palacio y, lejos de gozarlo, se aplica a convertirlo en caverna horrenda y sinuosa, en castillo erizado de trampas. Allí interrumpe el silencio con el aullido de cautivas fieras atormentadas. Recorre la ciudad desgarrando el velo medroso de la medianoche con los golpes y voces de secuaces blasfemos.

(DE LA VIEJA ITALIA)

Yo pertenecía a una casta de hombres impíos. La yerba de nuestros caballos vegetaba en el sitio de extintas aldeas, igualadas con el suelo. Habíamos esterilizado un territorio fluvial y gozábamos llevando el terror al palacio de los reyes vestidos de faldas, entretenidos en juegos sedentarios de previsión y de cálculo.

Yo me había apartado a descansar, lejos de los míos, en el escombro de una vivienda de recreo, disimulada en un vergel.

Un aldeano me trajo pérfidamente el vino más espirituoso, originado de una palma.

Sentí una embriaguez hilarante y ejecuté, riendo y vociferando, los actos más audaces del funámbulo.

Un peregrino, de rostro consumido, acertó a pasar delante de mí. Dijo su nombre entre balbuceos de miedo. Significaba Ornamento de Doctrina en su idioma litúrgico.

La poquedad del anciano acabó de sacarme de mí mismo. Lo tomé en brazos y lo sumergí repetidas veces en un río cubierto de limo. La sucedumbre se colgaba a los sencillos lienzos de su veste. Lo traté de ese modo hasta su último aliento.

Devolvía por la boca una corriente de lodo.

Recuperé el discernimiento al escuchar su amenaza proferida en el extremo de la agonía.

Me anunciaba, para muy temprano, la venganza de su ídolo de bronce.

(EN NÓMADE)

Contribuyen a formar una atmósfera maléfica, en los poemas de Ramos Sucre, los temas de torturas, actos de sadismo, profanación de templos, asesinatos, hipocresías, traiciones, hechizos, los paisajes desolados y solitarios, etc. Aunque los textos dibujen escenas de épocas pretéritas o se refieran a temas de obras literarias antiguas, el tiempo no nos parece pasado, presente ni futuro; Ramos Sucre consigue representar intemporalidad en sus creaciones, mediante la utilización de palabras que logran hacer abstracción del tiempo.

Sus personajes parecen instruirse sólo para el cultivo del mal; sus actos más insignificantes traen por consecuencia el terror, la crueldad, el espanto, la muerte, la blasfemia, etc.; buscan constantemente la soledad para regocijarse en la maldad. Alguna vez Ramos Sucre escribió: «Un olvido de Hamlet: tal vez hay necesidad de practicar el mal para ser respetado, para vivir en medio de nuestros semejantes».

Las suplicantes fueron devueltas a su dueño por mi consejo y bajo mi dirección. Marchaban a pie, atadas entre sí por los cabellos, a través de un arenal ardiente y bajo el azote de uno de mis esclavos.

Yo las puse en manos de su amo y le recomendé un castigo memorable.

Las paseó, en medio de la gritería popular, montadas de espaldas sobre unos camellos roídos de sarna.

(LAS SUPLICANTES)

La curiosidad me indujo a nupcias desventuradas, y casé improvisamente con una joven caracterizada por los rasgos de mi persona física, pero mejorados por una distinción original. La trataba con un desdén superior, dedicándole el mismo aprecio que a una muñeca desmontable por piezas. Pronto me aburrí de aquel ser infantil, ocasionalmente molesto, y decidí suprimirlo para enriquecimiento de mi experiencia.

(LA VIDA DEL MALDITO)

Encuentra en lecturas copiosas el consejo que induce a la maldad y el sofisma que la disculpa. Entretiene, por el recuerdo de encendidas afrentas, el odio hético y febril. Desvela a sus malquerientes con la amenaza de infalibles sicarios, con la intriga perseverante y deleznable, con la interpresa en que ocupa gente de horca y de trailla.

(DE LA VIEJA ITALIA)

Un rival me acusó de haberme sustraído a la visita de mis padres cuando pulsaron el tímpano colocado a la puerta de mi audiencia.

Mis criados me negaron a los dos ancianos, caducos y desdentados, y los despidieron a palos.

(EL MANDARÍN)

El consejero de mi infortunio me visita en el curso de la noche inmóvil, cuando yazgo sobre el suelo de mi celda. Me fascina de un modo perentorio con los sonos de su flauta originada de la tibia de un ahorcado.

(EL PRESIDARIO)

## Ramos Sucre: maldades y castigos<sup>3</sup>

En los poemas de Ramos Sucre los culpables casi siempre reciben el castigo merecido. Cuando no se les presenta de manera inmediata, la condena les será dictada alguna vez, inevitablemente.

Está rodeado de miedo y de silencio el palacio en que de día descansa o traza para la noche su delito. Morada ruidosa, ufana de antorchas, desde que las sombras agobian el resto de la ciudad, y urna de recuerdos y leyendas desde que el cadáver del enlutado señor muestra en el pecho abierto manantial de sangre, y figura el absurdo talismán. El pueblo se apodera de esa vida, y dice, con sentimiento pagano, que fue víctima de la noche y de sus vengativos númenes guardianes.

(DE LA VIEJA ITALIA)

Así como los asesinos, sádicos, brujos, etc.; ejercitados en el mal cumplen sus atropellos, ruindades, traiciones y profanaciones con alevosía y sin compasión hacia sus víctimas; asimismo les sobrevendrá el castigo. Este puede provenir de un Dios iracundo, un ídolo, una divinidad ignorada, la víctima o del mismo Satán.

---

3 Marcó, Yubana: «Ramos Sucre: maldades y castigos». Diario *Últimas Noticias*, Suplemento Cultural, pág. 39. 15 de febrero de 1976.

Aquel militar, de origen aristocrático y educación selecta, había esparcido el renombre de severo en la distancia y de insensible al sufrimiento ajeno. Se divertía imponiendo azotainas dilacerantes. Los soldados volvían éticos a sus hogares.

El joven recluta vino a ser entre los enemigos de un superior tiránico. El oficial había muerto de ingerir con la sopa fragmentos de vidrio.

(EL KNUT)

Aquellos hombres reciben la misión de virtud con atrevimientos y excesos y pagan al enviado con trance de muerte ignominiosas. El Dios los castiga engrandeciendo la riqueza de la tierra que mancillan. La nutre de tesoros fatales que son desvelo de la codicia, que dividen al pueblo en airados bandos de ricos y pobres. Los nuevos dones infestan de odios vengativos y pueblan con huesos expiatorios.

(LA VENGANZA DEL DIOS)

En ocasiones el mismo culpable se impone el castigo condenándose a solitarios retiros en ciudades ignotas regenerándose o bien dedicándose a alguna orden religiosa. Las penas duran de por sí toda la vida y ni siquiera la muerte los revela del castigo.

Los reos de los poemas de Ramos Sucre, tienen una rara particularidad: reciben el castigo con indiferencia y tranquilidad, sin rebelarse siquiera por su magnitud; lo cual nos da la impresión de que poseen un firme sentido de la justicia. Pero lo que verdaderamente distingue a estos personajes es que son caricaturas sobrehumanas, más allá de toda relación con el mundo.

Yo pertenecía a una fraternidad de pillos y me criaba y me servía de su renombre. No conseguí desempeñarme con lucimiento y refería gatadas, robos pusilánimes.

El más fiel de mis compañeros me dirigió en el asalto de un palacio. La aventura se convirtió en mi arrepentimiento y en la pérdida de su vida. Fue precipitado desde un ventanal.

(EL BEJÍN)

El más joven de los compañeros perdió su máscara en medio de la ocurrencia y vino a ser reconocido y preso.

Permaneció mudo al sufrir los martirios inventados por los ministros de la justicia y no lanzó una queja cuando el borceguí le trituró un pie. Murió dando topetadas al muro del calabozo de piso hundido y de techo bajo y de plomo.

(EL PROTERVO)

Pero no todas las veces el castigo es dado por los justos a los culpables, sino que en algunas oportunidades los malvados someten a horribles torturas a sus víctimas por desobedecerles o por envidia.

Acaba de saber el sacrificio de Hipatia en su desorden popular, animado contra la fama y existencia de la mujer selecta por la envidia de unos monjes cerriles, y decide refugiarse y perecer de hambre en el santuario de las Musas.

(EL RETÓRICO)

Las fieras se fatigan dilacerando el grupo inerme y respetan los residuos inanimados y una virgen de gesto profético. Una voz la condena al suplicio de fuego y provoca el asentimiento unánime. La muchedumbre asume una responsabilidad indivisible y se pierde en el delirio de su maldad hiriendo a la inocencia.

La hoguera despidе una lumbre fatídica y les dibuja, a los más inquietos, un rostro de cadáver.

(EL VERTIGO DE LA DECADENCIA).



## Los conceptos de Alfonso Reyes<sup>4</sup>

Para mí que don Alfonso Reyes constituye no solamente uno de los más eximios humanistas mexicanos, sino que está incluido entre los más resaltantes de Latinoamérica. La notable inteligencia de este egregio heredero de la cultura azteca, le dio capacidad para explorar el mundo de la poesía, para bucear en la narrativa, para escribir memorias, para historiar, para referirse a los problemas sociales de su tiempo, para escribir críticas, para teorizar acerca de la literatura, para filosofar, etc, etc. Tales aptitudes pocas veces se dan en un solo individuo (en nuestro país tenemos los casos del ilustrísimo don Andrés Bello, de Mariano Picón Salas y de Arturo Uslar Pietri). Alfonso Reyes es un caso excepcional en las letras mexicanas. En su bien acabado ensayo «Apolo o de la literatura» Alfonso Reyes señala lo siguiente: «La literatura posee un valor semántico o de significado y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma». Ahí está planteado

---

4 Marcó, Yubana: «Los conceptos de Alfonso Reyes». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural Ribazón. 19 de agosto de 1976.



el eterno cuestionamiento de que si es la forma (continente — contenido; significante— significado; letra y espíritu; palabra e idea, etc.) o es el fondo lo más importante en todo trabajo literario. Por supuesto que hay quienes indican y defienden que la forma es lo más importante, y hay quienes sostienen que no, que lo más importante es el fondo. Ambos teóricos olvidan que esos dos valores se complementan mutuamente, son una unidad, como son una unidad vida y muerte, ser y no ser; olvidan que la literatura no es únicamente un mensaje sino que también es estética. La literatura es un arte y todo arte necesita ser cultivado y todo cultivo lleva al perfeccionamiento y todo perfeccionamiento conduce a la concepción de que fondo y forma están unidos objetiva y subjetivamente. Por eso estoy de acuerdo con esta frase de Alfonso Reyes: «sólo hay literatura cuando ambas intenciones semántica y forma —se juntan». Prosigue el humanista mexicano en el mismo ensayo: «a la ficción llamaron los antiguos imitación de la naturaleza o mimesis. El término es equívoco, desde que se tiende a ver en la naturaleza el conjunto de hechos exteriores a nuestro espíritu, por donde se llega a las estrecheces del realismo. Claro es que al inventar imitamos, por cuanto solo contamos con los recursos naturales, y no hacemos más que estructurarlos en una nueva integración. Pero es preferible el término ficción. Indica por una parte que añadimos una nueva estructura —probable o improbable— a las que ya existen. Indica por otra parte, que nuestra intención es desentendernos del suceder real. Finalmente indica que traducimos una realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. Hemos definido la literatura: la verdad sospechosa».

Y en cuanto a la forma dice: «respecto a la forma, sin intención estética no hay literatura; solo podría haber elementos aprovechables para hacer con ellos literatura; materia prima, larvas que esperan la evocación del creador. Por de contado,

cualquier experiencia espiritual, filosófica, histórica o científica, pueden expresarse en lenguaje de valor estético, pero esto no es literatura, sino literatura aplicada. Esta se dirige al especialista, aún que sea provisionalmente especialista. La literatura es pureza se dirige al hombre en general, al hombre en su carácter humano. La oral por esencia. Escribir —decía Goethe es un abuso de la palabra. El habla es esencia; la letra, contingencia».

Alfonzo Reyes refuta a los que sostienen que el lenguaje «corriente» se diferencia del lenguaje «literario» porque el primero sirve para la comunicación y el segundo para la expresión; dice Reyes que la literatura es expresión, pero que también procura la comunicación y que «es cosa de parapsicología el componer poemas para entenderse solo y ocultarlos de los demás». Para este ínclito humanista, el lenguaje tiene un triple valor:

- A) De sintaxis en la construcción, y de sentido en los vocablos: gramática.
- B) De ritmo en las frases y períodos y de sonido en las sílabas: fonética.
- C) De emoción, de humedad espiritual que la lógica no logra absorber: estilística.

Por último, Don Alfonso Reyes (1889-1959) hace las siguientes recomendaciones a todos aquellos que estén iniciándose en el estudio literario.

- A) Hay que adquirir una buena bibliografía.
- B) El lector debe hacer su propio inventario de la literatura mundial.
- C) Llevar un índice de la literatura nacional y otro de la literatura latinoamericana.

D) Hay que saber leer: lo primero es penetrar la significación del texto. Esto supone entender lo mentado y también la intención con que se lo mienta.

## Ezra Pound y William Carlos Williams (Dos imaginistas)<sup>5</sup>

Para los grandes creadores, los movimientos artísticos —si es que han formado parte de ellos—, constituyen sólo puntos de partida, puesto que a medida que perfeccionan su arte, personalizan su expresión, aun cuando conserven muchas de las características del movimiento al cual pertenecieron.

En el caso de Ezra Pound y William Carlos Williams ocurre lo dicho anteriormente: son creadores que trascienden el modelo, aunque de distinta forma.

Pound fue el fundador del movimiento «Imagist» Imaginísta; además, aportó ideas quintaesenciales para la elaboración posterior de los postulados imaginistas; pero abandonó el movimiento antes de que lograra su consolidación, porque su personalidad anárquica y rebelde no admitía normas. Más acertado para él, fue mantenerse independiente y solitario como creador; no obstante conservó gran parte de sus teorías orientándolas en el sentido de revivificar la poesía antigua de algunos poetas griegos, latinos, provenzales, italianos, ingleses y chinos, adaptándola a nuestro tiempo.

---

5 Marcó, Yubana: «Ezra Pound y Williams Carlos Williams (dos imaginistas)». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*, pág. 12. Arte. Barcelona, domingo 19 de agosto de 1979.

1

Por tres años, fuera de tono con su época, luchó por resucitar el muerto arte de la poesía; por conservar lo “sublime” en el antiguo sentido. Errado desde el comienzo.

(E.P. Ode Pour L'élection de son Sepulcre).

A la vez en este mismo poema hace una crítica abierta a la manera superficial como hacían poesía sus contemporáneos.

2

La época exigía sobre todo, un molde en yeso, hecho sin pérdida de tiempo, una prosa movida, no, con toda seguridad, alabastro o la «escultura» de la rima.

William Carlos Williams llegó, si se quiere, tarde al imaginismo a pesar de haber conocido a Pound siendo muy joven; asimismo, asimiló las ideas imaginistas hacia 1931, cuando formó parte de la corriente llamada «Objetivismo» que se proponía trabajar lo mejor del imaginismo y corregir sus fallas.

Williams pudo conservar pura y personal su expresión y consiguió dejar a un lado posibles influencias en su poesía, apartándose de lo tradicional, por lo cual tiene muy pocos antecedentes. Su credo poético se refleja en el poema a Manera de canción; de impecable construcción:

Que la serpiente espere bajo  
su mata  
y la escritura  
Sea de palabras lentas y rápidas,  
agudas  
para herir, pacientes para esperar, insomnes...  
a través de la metáfora reconciliar  
al hombre con las piedras  
(Crear no ideas  
sino cosas) inventa:  
saxífraga en mi flor que

revienta  
las roscas.

Como se ve, las palabras para William se convierten en algo más que ideas en la poesía: es necesario hacer que las palabras adopten cualidades y propiedades de las cosas que el poema se convierta en la cosa misma que se observa, que se canta; aún más el poema debe ser la vida del hombre con toda su cotidianidad, para «reconciliar al hombre con las piedras».

Pound combate y logra eliminar en muchos de sus poemas —especialmente en los cortos, el aspecto declamatorio que los románticos habían dado a la poesía; a esto contribuye el trabajo consciente del lenguaje, la búsqueda constante de la palabra exacta, del hecho concreto y la forma de presentación del tema, sugiriéndolo, expresándolo a la manera impresionista:

Fresca como las pálidas, húmedas  
hojas del lirio de los valles,  
yacía junto a mí la madrugada.  
(«Alba» de Lustra).

En el caso de Williams la natural sencillez de su expresión y la sobriedad de sus pocas imágenes rechazan de plano todo lo que pueda parecer declamatorio; de esto dan pruebas cada uno de sus poemas.

Pound y Williams se abocan al empleo poético del lenguaje coloquial y le imprimen un ritmo conversacional a su poesía; la tendencia es más firme en Williams que en Pound; pero este último es el primero en trabajar sobre ello. Ambos buscan la expresión precisa, la palabra exacta y dejan de lado lo que Pound llamó «floritura» es decir, lo florido en el lenguaje, lo que está demás, lo que no es indispensable; sólo que Pound la mayoría de las veces se pierde en ese querer «resucitar el arte muerto» y en las constantes alusiones a la cultura,

personalidades y hechos de su tiempo y del pasado, dejando a un lado la expresión personal, auténtica y espontánea; consciente de ello, dirá:

Ídolos, ámbar gris, raras incrustaciones, he ahí tu riqueza, tu gran museo y, sin embargo, de todo ese tesoro marino de cosas caducas, raras maderas semienmohecidas y nuevas fruslerías relucientes, en el lento fluir de múltiples luces y de sombras, nada hay en todo eso, nada que sea enteramente tuyo. Y, sin embargo, todo eso eres tú.

(«Portrait D'ime Femme» de Ripostes).

También en el poema «La edad exigía» («Hugh Selwys Mauberley») expresa:

Afrenta última alas humanas redundancias. Desestimación de sus auto-llamadas «cosas mejores» que lo llevaban, bien lo sabía, a su exclusión final del mundo de las letras.

Es necesario aclarar que el empleo del ritmo conversacional y la sencillez del lenguaje en Williams, por ejemplo, no quiere decir que su poesía sea fácil; al contrario, detrás de todo eso hay arduo y complicado trabajo de creación, ya que Williams fue también un poeta firmemente comprometido con el hecho poético.

En la aparente simplicidad de un poema como «Solo para decir» se esconden un caudal de sugerencias que rebasa la cotidianidad del tema; hay como un regreso a las cosas, a las sensaciones o a las emociones olvidadas, es como renovarse o reconocerse en los hechos más simples es un redescubrimiento de la vida vulgar de todos los días.

Solo para decir que me comí  
las ciruelas  
que estaban  
en la nevera

y que tal vez  
guardabas  
para el desayuno  
Perdóname  
estaban deliciosas  
tan dulces  
y frías.

Pero volviendo a Ezra Pound es justo reconocer que no todos sus poemas son hermosos y bien ensamblados «collages» por otra parte, son muchos los poemas que demuestran el propósito de Pound de crear lo que él mismo llamaba un «arte exacto». Un poema como «En una estación del metro», nos da una clara noción de la auténtica fuerza creadora de Pound, el tinte impresionista, la gran fortaleza lírica y la notable exactitud de las imágenes empleadas en este brevísimo poema lo convierte en irrefutable ejemplo de buena poesía.

La aparición de estos rostros en la multitud  
Pétalos sobre un ramo negro y húmedo.

En cuanto a temas, la poesía de Pound difiere mucho de la de William Carlos Williams. Los poemas de Pound son muy variados y casi nunca reflejan la pura cotidianidad. En cambio Williams al poetizar sobre lo cotidiano, sobre los actos comunes y vulgares, demuestran que no hay temas «antipoéticos».

Pero un propósito los une en el sentido de evitar los temas complicados o de gran contenido dramático. Ambos dan algunos de sus poemas un matiz de letanía. Pound en poemas como: «De Egipto»; «Letanía Nocturna»; «El Alquimista»; «La Buhardilla» y otros; Williams en «Dedicatoria de un Terreno Baldío» y «Lamento de una viuda en primavera».

Aún cuando estos dos poetas no tienen el tema metafísico o el de la angustia existencial como elemento primordial de su



poesía, en ellos como en todos los grandes poetas hay conciencia de la contingencia del hombre y de su inmanente deseo de trascendencia y tal vez sin proponérselo algunos de sus poemas expresan esta inquietud:

Es un extraño coraje  
el que me das, astro remoto  
brillando solitario en la mañana  
¡con la que nada tienes que ver!  
(El hombre).

Pierde tu amor  
para que fluya  
¡sopla!  
por cristo, ¿qué es  
un poeta si es que existe  
alguno?  
Un hombre cuyas palabras  
se abrirán  
camino  
a la verdad si son actuales  
si tienen la forma  
del movimiento.  
(El viento aumenta).

Los dos poemas anteriores son de William Carlos Williams. El primero expresa la disonancia del hombre con su espacio físico, con el universo y su misma contingencia. El segundo, además del planteamiento poético que formula, por su forma nos hace sentir en medio de un vendaval que pudiera reflejar el hecho de que el hombre no cuenta con ningún asidero que le garantice cumplir con su aspiración de trascender.

En Pound el deseo de trascendencia metafísica se deja entrever en los siguientes poemas:

Yo, yo mismo soy aquel que conoció los caminos del cielo, y de viento es mi cuerpo. Y he visto a la señora de la vida. Yo, yo mismo, que vuelo con las golondrinas.

(De Egipto).

Inmóvil, fui un árbol en el bosque, conocí la verdad de las cosas hasta entonces no vistas, de Dafnis y la rama de laurel y de la pareja devota transformada en un roble la campiña. Sólo cuando los dioses fueron debidamente invocados y atraídos al fuego de su amado hogar pudieron consumir ese prodigio. Empero fui un árbol en el bosque y muchas cosas comprendí que antes me parecieron rematadas locuras.

(El árbol).

Hay en estos dos poemas de Pound, la insinuación o casi afirmación de que el poeta mediante su poesía, mediante la magia de sus palabras, el encargado de llevar a los hombres del Conocimiento Real o Verdadero de las cosas y de a través de ello la posibilidad de vislumbrar lo absoluto y olvidar por un momento la absurdidad de la existencia.



## El camino de El Dorado<sup>6</sup>

*El Camino de El Dorado* es un relato novelado, con cierto apego a documentos, fechas y hechos históricos, sobre ciertos momentos de la vida y muerte de ese famoso conquistador de origen vasco llamado Lope de Aguirre, más conocido para la posteridad como «El Tirano Aguirre», personaje ganado por el pueblo para la leyenda y cuya huella está fresca a pesar de los siglos transcurridos, en aquella venusta playa margariteña que lleva su nombre; son muchos los caminos que lo han sentido desandar con cansados pasos peregrinos, transformados por la lava de sus pasiones, y lo han visto deslizarse vertiginosamente bajo la forma de una inmensa bola de fuego.

Esta obra presenta cierta ambigüedad en el sentido de que se hace difícil encasillarla en determinado género literario, en razón de su contenido. No es una novela histórica porque no se ciñe con exactitud a los hechos y documentos históricos; tampoco es una biografía novelada, puesto que no narra toda la vida de Lope de Aguirre sino, como dice Amaya Llebot: «el acontecimiento histórico encuadrado en escaso año y medio que dura la aventura, es el final de unas vidas, no su curso».

---

6 Marcó, Yubana: «El Camino de El Dorado». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Barcelona, domingo 26 de agosto de 1979.

Estaría de acuerdo, entonces, con Orlando Araujo cuando expresa que *El Camino de El Dorado* es «un libro a media vía entre la ficción y la historia, entre la crónica y la novela».

Ahora bien, en cuanto a estructura la obra está formada por tres partes: el río, la isla y la sabana; a su vez éstas se dividen en quince, ocho y nueve capítulos respectivamente; además, cada uno de ellos lleva un título que nos da la idea de cuál será su contenido; esto, a mi parecer, destruye la expectativa natural del lector, haciendo decaer la lectura y es más, nos deja la sensación de que el autor partió de un esquema metodológico, preconcebido, actuando no como novelista sino como investigador, imponiéndole, paradójicamente, frenos a su capacidad creadora, a su propia imaginación.

La narración en sí es lineal. Todo acontece sin saltos en el tiempo. Comienza con una hermosa descripción de la naturaleza imponente del Perú, matizada con una suave dosis poética: «...el marero arrastra a veces, por un techo, como una hoja en un río, alguna aullada palabra quechua o el estallido de un juramento castellano...».

## La otra orilla del arte o la obra de arte como un salto al ser<sup>7</sup>

El hombre permanece desde hace, aproximadamente, veinticinco siglos encerrado en el mundo de las apariencias, atrapado en la magia del pensamiento. Se han entificado o conceptualizado las cosas, la naturaleza, el hombre mismo, recogiendo sólo lo que está en la superficie de cada uno de ellos, desechando lo primordial: su esencia, su origen, su unidad. Esa esencia ha sido relegada porque, sencillamente, escapa del pensamiento, se resiste al concepto y por eso mismo la solución más cómoda es olvidarla o abandonarla; esto es lo que he hecho el hombre desde aquella Grecia de los socráticos. Sócrates, Platón y Aristóteles hicieron que el hombre fundara su morada en la apariencia, en el reflejo de la realidad; instalaron el reino de la razón y de la lógica y se propusieron buscar la verdad a través del ente sin tomar en cuenta que lo primero y fundamental del ente es el Ser.

Pero como el Ser no es razonable o no se puede saber de él partiendo del pensamiento, el humano lo dejó a un lado acostumbándose a ver el ente simplemente como concepto, y por hábito también dejó de sentir el choque constante y cotidiano

---

7 Marcó, Yubana: «La otra orilla del arte o la obra de arte como un salto al ser». *Diario de Oriente*. Suplemento Cultural *Ribazón*. Cultura, pág. 11. Barcelona, domingo 4 de noviembre de 1979. *Diario de Oriente*. Suplemento Cultural *Ribazón*. Cultura, pág. 5. Barcelona, domingo 21 de febrero de 1988.

del siendo efectivo de las cosas. El Ser pasó a tomar el epíteto peyorativo de irrazonable, por lo tanto, ilógico; entonces, tratar de saber de él significa en cierto modo estar demente y por eso y por razones pragmáticas es echado generalmente, al olvido; de allí que Martín Heidegger en su libro *El Ser y el Tiempo*, reconozca que «La historia de Occidente en la historia de un olvido, la historia del olvido del Ser».

Pero no sólo la esencia, el origen es lo que escapa al pensamiento, sino el ente mismo; cierto es que las palabras nombran los entes, también nos permiten razonar y comunicarnos en el sentido más superficial del término, sólo que las palabras no son los entes, éstos son, están ahí, independientemente de que se les nombre o no; en consecuencia, las palabras no son más que apariencias o meros reflejos de las cosas. Esta «natural familiaridad» del ente con la palabra la llama Heidegger el «largo hábito que ha olvidado lo insólito de que se originó»; pero también nos aclara que este «hábito» no fue lo que perjudicó al hombre y lo alejó de Ser, sino el acto de acostumbrarse a él y dejar de verlo como el hecho «insólito» que «una vez lo asaltó como algo extraño, asombrando su pensamiento».<sup>8</sup>

Ahora bien, en caso de que el hombre llegara a darse cuenta que ha vivido confundiendo la razón con la realidad (o la verdad) y tratase de inquirir en torno a ese fondo oscuro de las cosas que es el Ser-esencia y unidad de todo lo existente, tendría, como primer paso, que vaciarse de todos los contenidos de la razón y suspender el pensamiento. Pero acallar la razón no significa renegar de ella, sino al contrario, darle su justo valor y utilidad.

Renegar de la razón es entregarse a la angustia, es entender la existencia como un sinsentido, es sentirnos presos dentro del absurdo. Acallar la razón para acercarse a la verdadera realidad

---

8 Heidegger, Martín: «Arte y Poesía». Fondo de Cultura Económica, p. 47.

de las cosas, es dejar ser los entes, o lo que es lo mismo dejar que ellos nos hablen por sí solos. Quien logra suspender la razón para poder llegar a la plena sabiduría del Ser, ha caído en cuenta de que el Ser no es racional ni irracional, no es lógico ni ilógico, simplemente está fuera de la competencia de la razón. No hay caminos para llegar al Ser, sólo es posible un «salto» como dice «Heidegger» y este «salto» puede lograrse únicamente por medio de una experiencia mística-entendiendo la palabra «mística» en su sentido más puro, despojado de todas sus relaciones religiosas o mágicas; a su vez se puede llegar a esta experiencia mediante el éxtasis, la embriaguez, la contemplación, la intuición o el no saber y la Poesía. De todo esto es posible deducir que esta experiencia lleva implícito el riesgo de la trasgresión del conocer parcelado del ente hacia la sabia unidad del Ser —entendiendo conocimiento por razón, y sabiduría por experiencia.

Ese «salto», breve y efímero que realiza el hombre para vislumbrar el Ser, puede motivarlo la experiencia de la contemplación o la Poesía. La contemplación podría estar referida a una obra de arte. La obra de arte requiere de la contemplación para hacerse presente. Al contemplar una obra de arte dejando en suspenso la razón, esto es no juzgarla ni valorizarla, estamos dejando que «la obra sea obra»<sup>9</sup> y se haga presente en presente en cuanto entre.

A su vez la obra de arte «pone en operación la verdad del ente»<sup>10</sup> y al mismo tiempo hace al ente ser un ente. Contemplar la obra de arte nos hace inquirir por su origen y vemos que quien la originó fue el artista, pero también la obra origina al artista, así que preguntamos por el origen de ambos y deducimos que es el arte, el arte a su vez es «poner en la obra la

---

9 Ob. Cit, p. 104.

10 Ob. Cit, p. 63.



verdad»<sup>11</sup> y la verdad es el Ser o lo que es lo mismo «la desocultación del ente en cuanto tal».<sup>12</sup>

La contemplación de la obra del arte también le sirve al hombre desesperado, angustiado por la absurdidad de la existencia, como vía para sublimar su desasosiego y su desesperanza, permitiéndole al mismo tiempo, dar el «salto» a la sabia unidad del Ser; este hombre desesperado puede ser un artista que en el mismo instante en que contempla la obra cae en el éxtasis de la poesía. Viendo esta poesía como Heidegger la plantea, es decir la callada voz del ente, su silencioso «ser ahí», patentizado por la obra, de arte, sea esta escultura, arquitectura, pintura, música o poesía. Esta Poesía hace que la obra de arte diga lo expresable e inexpressable del ente. Y aun cuando el artista no esté desesperado, si es buen artista, puede conocer esta Poesía y transmitirla a sus obras; y aún más, cualquier otro hombre puede intuir esta experiencia de la Poesía.

Así no sorprende que un crítico de arte como Carlos Atrozzi, escribiera acerca de una alegoría de Miguel Ángel sobre «La Noche»: «en esta estatua duerme la vida; tócala, si lo dudas, y empezará a hablarte; esto prueba que a través de la obra de arte es posible conocer “ese otro” que se nos oculta habitualmente cuando hablamos del “ser ente del ente”».

Pero también la obra de arte es apariencia porque pertenece a la imaginación humana, porque es creación del hombre. Pero la apariencia de la obra no guarda ninguna relación con las apariencias del pensamiento, pues, mientras estas encierran al hombre en el círculo vicioso de los conceptos, la obra de arte está abierta al Ser. La obra no tiene más finalidad que la de dar a conocer la verdad; no es útil para nada, aun cuando se ofrece al pensamiento no es lógica ni ilógica, tampoco es un proyecto, y por último, no es moral, pero tampoco es amoral, porque no impone frenos ni nos anula.

---

11 Ob. Cit, p. 117.

12 Ob. Cit, p. 122.

Ahora, para poder dar ese «salto» al Ser a través de la obra de arte, es preciso que cada cual llegue a la experiencia de la contemplación para lograr oír ese lenguaje secreto de los entes, para ver ese fondo oculto de las cosas, para sentir ese impulso de unidad, de plenitud que continuamente nos ofrece el ser. Hay que estar claros que para llegar al estado de pura contemplación es menester deslastrarse de conceptos u opiniones sobre la belleza y calidad de la obra, dejar a un lado hasta el arte mismo; solo así la obra se nos mostrará en cuanto tal obra, sólo así se nos mostrará su pura y total claridad.

En la obra está patente no sólo lo que el artista quiso decirnos, sino también eso «otro», lo incognoscible que el buen artista intuye y desea paternizar en su obra.



## Y el cuerpo se hizo símbolo<sup>13</sup>

Desde que el hombre es hombre sobre la tierra ha tenido conciencia de su incapacidad para enfrentar esa dimensión inefable que ha llamado tiempo. Ha permanecido siempre imposibilitado, limitado, anclado en la tibia finitud de su existencia; siempre inconcluso en continuo aplazamiento a través de generaciones. Sólo le ha sido dado habitar el mundo en la desamparada ingritud de su cuerpo, esqueleto modelado por músculos y cartílagos cubiertos de piel, dotado de sentidos y razón. Pero el hombre nunca se ha conformado con su mortal, finito frente a ese desmesurado, imperecedero y pasivo «estar ahí» del universo o del mismo mundo donde mora.

Desde aquellos siglos perdidos en la memoria cuando se dio cuenta de su existencia y del lugar privilegiado que ocupaba en la tierra —buscó darle sentido a la sinrazón de su existir, a su estar en el mundo, a esa armonía silenciosa que unifica la multiplicidad del universo. Entonces inventó los dioses y con ellos los símbolos. Mas los dioses fueron desapareciendo uno a uno descalificados por su incapacidad para servir de guía en la comprensión del mundo o para servir de guía en la comprensión del mundo o para recibir la esencia de las cosas. Y se

---

13 Marcó, Yubana: «Y el cuerpo se hizo símbolo». *Diario de Oriente*. Suplemento Cultural *Ribazón*. Arte, pág. 12. Barcelona, domingo 16 de diciembre de 1979.

fue quedando, el hombre, con los símbolos porque los dioses lo separaban del mundo mientras que los símbolos le permitían identificarse e integrarse al fluir armónico del universo, entrecerrando así la herida abierta de su infinitud e imperfección. Y así fue como vio al universo reflejado en el espejo de su cuerpo y a su cuerpo reflejado en el espejo del universo. Y pudo ser astro, luz, oscuridad, fuego, tierra, aire o agua; y sintióse centro y extremo a la vez; hízose pájaro, semilla, fruto, pez, árbol, o piedra; fue etéreo o concreto cuando lo deseó y todo cuanto quiso ser lo fue; espontáneamente el símbolo respondía a todos los enigmas y el cuerpo fue la mejor arcilla, el mejor metal, la mejor materia donde cincelar el símbolo y cada una de sus partes correspondió a la múltiple unidad del cosmos.

## Dos textos narrativos de Margaret Pigaro<sup>14</sup>

De los textos de Margaret Pigaro —«Último Duelo» y «La Musa»— llama la atención la limpieza de su lenguaje, lo bien redondeado de las anécdotas, cierta fina ironía y la elaboración del discurso con base en frases cortadas. Plantean la problemática existencial del hombre: la desgraciada y mezquina limitación a un tiempo y un espacio y la impotencia ante el ineludible destino que proyecta, signa o marca la duración y los actos de su existir, de su vida misma.

«El Último Duelo» explota un tema común a los *westerns* del oeste norteamericano: el alto pistolero en constante búsqueda de duelos, en ciega carrera hacia la muerte. En retazos simples y concisos. Margaret nos delinea al hombre y al ambiente que le rodea, pero hay una soterrada crítica y un soplo irónico en la descripción del vaquero y del paisaje árido típico del medio oeste estadounidense, es el cliché cinematográfico al desnudo.

Las seis de la tarde. A lo largo de la calle, prematuramente solitaria, camina un hombre alto, las piernas en arco calzando botas con espuelas y el sombrero que amortigua el gesto fatigado. Del

---

14 Marcó, Yubana: «Dos textos narrativos de Margaret Pigaro». Revista *Síntesis Literaria*, pág. 49. Caracas, 1980 / Taller. Nro. 9. Publicación del Departamento de Taller de la Escuela de Letras de la UCV, pág. 2. Caracas, 1980.

lado derecho de la cadera ciñe un Colt 45 con incontables marcas en la cacha. En el abrevadero, el potro mitiga la sed acarreada desde muchos abrevaderos anteriores.

El Sol realiza su ritual y se hunde ceremonioso entre las colinas del Oeste mientras satura de naranja y violeta el firmamento. La pianola escupe una música reiterada, al compás de los parroquianos que comparten whisquies y naipes en la cantina.

El destino del pistolero es tan árido como la geografía que le rodea y ambos están signados por el mismo destino: matar o morir. La esquemática conformación del discurso hace que las acciones, a pesar de su lentitud, reflejen simultaneidad y un sobrio dramatismo. Poco a poco el hombre cumplirá su destino —«la muerte como alternativa a una existencia signada»— enfrentándose a ese último y enigmático rival. La música y la penumbra acompañan las acciones desde el infaltable salón. Y entonces nos sorprende un insólito ya fantástico desenlace que acentúa la violencia de escena final: vemos cómo el rival no es más que el reflejo del vaquero en la vidriera de la barbería —su doble, su alter ego— el fogonazo de la detonación se ha desdoblado describiendo una parábola que pone fin a la trágica existencia del pistolero quien desconcertado, perplejo, descubre la terrible y fatal jugada del destino: su total desintegración. Muere la imagen, mientras el reflejo vencedor se hunde en el claroscuro de la tarde, en la obscuridad progresiva del cristal y de la muerte.

En el texto «La Musa» detectamos un acentuado matiz irónico. Nos conmueve el desamparo y la ingenua desesperanza de ese poeta sin poesía en incansable búsqueda de su musa. Cierta airecillo grotesco, cierta inclinación al ridículo acompaña al poeta en su búsqueda absurda, en su confundida visión de la realidad, en su incapacidad de discernir entre lo abstracto de su aspiración y lo concreto de su búsqueda: y lo

observamos desandar el discurso con un rictus de compasiva burla hacia su ilógica desesperanza.

“Alguna vez alguien le había dicho que tenía aspecto de poeta. Y él se sintió poeta. Caminaba como poeta, se peinaba como poeta, se vestía como poeta, se sumergía en largos silencios como había visto hacer a los poetas. Tan sólo les faltaba la poesía.

“Detrás de cada poeta existe una musa”, se dijo. Tenía al poeta, le faltaba la musa. Decidió ir a su encuentro.

Fue a lugares extraños. Caminó noches y días, semanas y meses. Vio gente ajena, interrogó a paisanos, invirtió energías y tiempo, y no cejó en su empeño. “tengo que encontrar a mi musa”, y a medida que crecía el afán aumentaba la distancia.

Visitó bares, iglesias, escuelas, universidades...

Escudriñó el mar, vagó por el desierto, los ríos, las montañas. Pero el papel delataba, una y otra vez, la infructuosidad de su empresa.

En éste texto, Margaret también emplea un lenguaje desarrollado en frases cortadas, cargadas, precisas. Aquí también las acciones se desarrollan lentas, medidas, seguras: sólo que en esta narración el final se ve llegar, no nos sorprende, pero esto no le resta fuerza expresiva al texto, al contrario reafirma la anécdota. Debemos hacer hincapié en lo poético de su desenlace: el hombre —poeta que logra postergar la muerte en un vano y doloroso intento por alcanzar su máxima ambición, su anhelo imposible— se enfrenta en el último momento a la esencia de la poesía largamente buscada y requerida, simbolizada por «el tímido alarde amarillo de una flor brotada entre la hierba». El hallazgo ha resultado fatal y trágico, es el destino el poseedor del anhelo imposible del poeta: la hermosa y maravillosa coincidencia de la vida y la muerte.





## Acercamiento a César Vallejo<sup>15</sup>

Leer la poesía de César Vallejo es una experiencia avasallante y desgarradora; es penetrar en el conocimiento de una actitud vital, de una concepción del mundo; es también participar de una profunda y altruista sensibilidad frente a los problemas existenciales y de índole social y material del hombre, reconociendo que a pesar de la gratitud de la vida, lo absurdo de la existencia y la carencia de unidad del hombre, hay si no una solución, por lo menos una vía para encarar, o al menos sublimar, estos problemas; esta vía es la de la solidaridad y el amor universal entre los hombres para luchar por una sociedad verdaderamente humana, justa y participativa, en cuyo seno el hombre pueda alcanzar su plenitud. En fin, es la poesía de César Vallejo de una tendencia social y existencialista en la cual el mensaje y la palabra adquieren la misma importancia en el discurso poético; pero el mensaje es dado subyacentemente, mientras que lo poético expresado a través del lenguaje es la estructura misma. Es bueno observar que en ningún momento lo poético está en función del mensaje: el discurso es poético a la vez que transmite la concepción doctrinaria del poeta.

---

15 Marcó, Yubana: «Acercamiento a César Vallejo». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Arte, pág. 13. Domingo 10 de febrero de 1980 / Y en: *Revista Síntesis Literaria*, págs. 44-46. Caracas, 1980.

En *Poemas humanos*, César Vallejo sintetiza o concreta su búsqueda creadora en cuanto al lenguaje como expresión poética de una actitud vital; no es la eclosión de la palabra como en *Trilce*, sino la madurez expresiva que le permite alcanzar el más alto nivel de abstracción poética frente al pensamiento concreto; el predominio estructural de la imagen rompe la univocidad del discurso creando múltiples connotaciones que enriquecen y plenán el decir poético. En el poema «Intensidad y Altura» que al decir de Fernando Alegría «es el autorretrato de César Vallejo en el acto de creación. Su ars poética;<sup>16</sup> el poeta manifiesta a través de una estética de la imposibilidad su concepción de que la sola palabra no agota la significación, no da luz sobre el decir poético, no desarrolla toda su potencialidad expresiva, no permite simbolizar con precisión la realidad; por eso el poeta se angustia y se debate herido entre un atolladero de brumas y espumas y lucha por desarrollar al hijo de su creación, lucha por conseguir su medio expresivo no por la palabra sino por el reflejo, no por el concepto sino por la imagen, no por el signo sino por el símbolo; y es por este motivo que estructura «Intensidad y Altura» en la forma escueta pero de abierta significación y amplio sentido del soneto expresado en versos decasílabos y endecasílabos:

Quiero escribir, pero me sale espuma,  
quiero decir muchísimo y me atollo;  
ni hay cifra hablada que no sea suma,  
no hay pirámide escrita, sin cogollo,

Quiero escribir, pero me siento puma;  
quiero laurearme, pero me encebollo.  
no hay voz hablada, que no llegue a bruma,  
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

---

16 Alegría, Fernando: «Las máscaras mestizas». Ensayo incluido en el libro de la serie: *El escritor y la crítica: César Vallejo*, pág. 90.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,  
carne de llanto, fruta de gemido,  
nuestra alma melancólica en conserva.

¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;  
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

Y la palabra se convierte en «cuerva», símbolo de lo oscuro y huidizo, y el poeta «cuervo» tiene que copular con ella para culminar la búsqueda poética, para atrapar la forma expresiva del poema y lograr así desarrollar al «hijo de Dios», por eso tiene que procesar la idea «alma melancólica en conserva», dulcificarla, estilizarla a fuerza de angustia creadora, y así cada palabra es válida y suma connotaciones, toda voz es poesía no importa su falta de prestigio poético, por eso Vallejo acude a términos discriminados por la poesía tradicional, como «encebollarse», «atollarse», «cogollo» y los recupera para la poesía. También Vallejo utiliza el tono coloquial de la conversación como recurso estilístico para lograr el ritmo en toda su poesía pero es admirable cómo introduce este tono coloquial en la estructura del poema «Intensidad y Altura», y aún a pesar del soneto, rompe convenciones tradicionales como en el caso de los últimos versos del poeta.

En ningún caso en la poética vallejjiana, la rebelión contra el tradicionalismo poético se hace por sí misma, sino que está en función de la expresión del decir poético, como técnica, como recurso estilístico. Acordamos junto con Fernando Alegría<sup>17</sup> «La forma que (César Vallejo) buscaba se da plenamente en los *Poemas humanos*. Su técnica consiste, por parte en usar recursos de una fraseología conversacional o puramente rítmica». En el caso de poemas como el anterior o en «Y si después de tantas palabras», «El buen sentido», «La violencia de las horas», «En suma, no poseo, para expresar mi vida, sino

---

17 Alegría, Fernando: «Las máscaras mestizas». Ob. Cit.

la muerte» o «Alfonso estás mirándome, lo veo». «O bien, prosigue Alegría, prosigue a deshacer la sintaxis tradicional para evocar procesos subconscientes: voz-preposiciones, de adjetivos-adverbios, o estrofas en que usa exclusivamente sustantivos, adjetivos, gerundios y adjetivos sustantivados»;<sup>18</sup> esto se observa claramente en poemas como «La paz, la avispa, el taco, las vertientes» y «transido, salomónico, decente», escritos el 25 y 26 de septiembre de 1937, por lo que traducen en cierto modo una continuidad creadora, aparte de que los une una misma temática. El primero se compone de 5 estrofas, de las cuales la inicial se compone exclusivamente de sustantivos, exactamente 28 que guardan cierta relación entre ellos; la segunda estrofa está formada por 15 adjetivos, que muy bien podrían acompañar a cada uno de los sustantivos; la tercera estrofa son 12 gerundios que se relacionan unos con otros; la cuarta estrofa se compone de 18 adverbios y un pronombre demostrativo; la última estrofa la forman 16 adjetivos mediante el artículo «lo». Este rompimiento con la sintaxis hace que podamos ver en el poema la proyección fragmentaria en el tiempo y el espacio de la realidad caótica del hombre, por lo que percibimos una irritante sensación de absurdo, un movimiento angustioso del lenguaje que por lo excesivamente enumerativo parece que no expresara nada, pero realmente está hipercargado de significaciones, revelándonos en su propio desorden la imposibilidad de aprehender la totalidad del mundo sensible, el cual escapa a la lógica del lenguaje así como el poema mismo.

En el poema «transido, salomónico, decente», hay la misma intención que en el anterior; no obstante, podemos observar que está encauzado dentro de una incipiente lógica a pesar de que también se rompe con la sintaxis; el hablante lírico se expresa en proposiciones cortadas, sin dejar de ser enumerativo; otro cambio con respecto al otro poema es que no aparecen

---

18 Alegría, Fernando: «Las máscaras mestizas». Ob. Cit.

gerundios e infinitivos interrogativos y algunos verbos en tercera persona, conjugados en pasado y futuro; se logra entresacar de la maraña enumerativa del discurso poético el reflejo de un hombre adolorido, alienado, acosado, desgarrado tanto por la sociedad como por la existencia.

Transido, salomónico, decente,  
ululaba; compuesto, caviloso, cadavérico, perjuró  
iba, tomaba, respondía; osaba,  
fatídico, escarlata, irresistible.

Otra forma de expresión en la poesía de Vallejo es la paradoja, la contradicción, la unión de palabras opuestas como medio de conjugar contrarios, como formulación de una dialéctica poética cuya consecuencia es negar la negación; el poema donde más claramente se aprecia esta observación; es «Yuntas», donde la oposición parte de lo positivo a lo negativo. El poema está constituido por siete estrofas de versos binarios y concluye con un verso de una sola palabra; la contradicción entre los sustantivos es rotunda: vida, muerte; todo, nada; nunca, siempre; lágrimas, risas; todos enmarcados o formulados a partir de dos adverbios, uno de modo «completamente» que es el que concluye el poema, y otro la cantidad: «Además», que cumple la función de enumerar las oposiciones.

Completamente. Además, ¡Vida!  
Completamente. Además, ¡Muerte!  
Completamente. Además, ¡Lágrimas!  
Completamente. Además, ¡Risas!  
¡Completamente!

Este poema además de presentar el movimiento dialéctico de todo el poemario, nos ofrece las constantes que dan forma a toda la poética de Vallejo, los polos conceptuales que dirigen su discurso poético: el problema existencial del hombre,

su gratuidad, su lucha contra el tiempo y el espacio por lograr la totalidad escamoteada, su dolor, su desgarramiento; los polos que determinan el existir social y material del hombre: vida, muerte; Dios, nadie; todo, nada; oro, humo; lágrimas, risas; nunca, siempre; mundo, polvo; es la contingencia que marca al hombre; su predestinación, lo inevitable, que da, que se manifiesta, que se vive, que se siente absolutamente, «completamente».

Este contraste esencial en toda la obra de Vallejo es lo que le permite negar y «criticar» los valores fundamentales de la sociedad burguesa; es también una forma de romper con los moldes expresivos tradicionales de la poesía, con lo que crea un nuevo modo de hacer poesía y con lo que revoluciona la estructura misma de la poética de su tiempo. El uso del ritmo de la conversación diaria, el empleo de sustantivos y adjetivos sin prestigio; la introducción de peruanismos y americanismos en el poema; la ironía, la desesperación desnuda para descargar su profunda sensibilidad, su generoso humanismo, su angustiada esperanza por motivar el amor y la solidaridad entre los hombres como contraposición a lo contingente de la existencia. Es como dice Alegría: «Contraste de lo esencial y lo accesorio, de la propaganda idealista y del hecho humano, brutal; condenatorio... César Vallejo es el poeta que le dio el golpe bajo a la retórica romántica-modernista hispanoamericana, al sensualismo y al sentimentalismo de medio pelo. (...) Vallejo, muy mestizo y sin poder dejar de ser estoico, le fue devolviendo a nuestra poesía la humanidad que castraban con delicadeza los magos azules de la metáfora».<sup>19</sup>

En cuanto al trasfondo doctrinario y social de la poesía de *Poemas humanos* observo que como «proyecto ideológico» no determina, ni rige la poesía, de ninguna manera se hace

---

19 Alegría, Fernando: «Las máscaras mestizas». Ob. Cit. p. 92.

cátedra, en ninguna forma el mensaje es eleccionario o normativo; el «yo lírico» no está subordinado ni dirigido por la acción social, ni por la conciencia de clase de Vallejo, sino que más bien expresa la amplitud humanística del escritor, su tragedia existencial, su inalienable concepción del mundo, su individualista actitud vital: es más, este poemario participa en toda su expresión de la abierta amplitud de sentido y de la eficacia significativa del símbolo. Redondeando lo dicho, nos afianzamos en el siguiente juicio de Saúl Yurkiévich: «Vallejo nunca subordina las exigencias poéticas a dictamen partidario, nunca cercana su libertad de escritura, nunca restringe la amplitud de sus recursos expresivos en aras de una legibilidad más inmediata, nunca se somete a estrategias pedagógicas, a servidumbre estética, nunca enajena su instrumento, nunca se alinea dogmáticamente».<sup>20</sup> Y así lo vemos en «Traspié entre dos estrellas» donde con un ritmo coloquial y con cierta ironía evangelizadora, el «Hablante lírico básico» nos expone la desposesión política y social del hombre pobre, su dolorosa miseria, pero también nos muestra el desamparo existencial de ese hombre:

Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen  
y suben por su muerte de hora en hora y caen,  
a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo  
Amado sea aquel que tiene chinches,  
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,  
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,  
el que coge un dedo en una puerta,  
el que no tiene cumpleaños,  
el que perdió su sombra en un incendio,  
el animal, el que parece un loro,  
el puro miserable, ¡el pobre pobre!

---

20 Yurkiévich, Saúl: «El salto por el ojo de la aguja». Ensayo publicado en el libro de la serie: *El escritor y la crítica: César Vallejo*, pág. 443.



Pero este mismo tono irónico, evangelizador, parece decirnos, parafraseando el pensamiento de Jesús: «Bienaventurados los pobres porque de ellos será el nuevo mundo, el de la sociedad más justa y más humana; porque ellos gobernarán en el reino de la solidaridad y el amor; bienaventurado el “pobre pobre”, el del “zapato roto bajo la lluvia”, por él construirá el hombre nuevo, y edificará las bases para que el hombre pueda integrar sus fragmentos». Y así la exaltación que Vallejo hace del hombre, del desposeído, del angustiado, del miserable, no deja de lado su fervor revolucionario, ni sus deseos metafísicos de lograr o conseguir esa unidad primordial del hombre; como dijera Guillermo Sucre: «En efecto, desde su primer libro, Vallejo es el poeta que vive como desterrado: fuera del mundo y dentro de él, vive absorto ante la posibilidad de recuperar su unidad primordial. Ya en uno de los poemas en prosa había escrito también: ¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras (...). Así el extrañamiento se convierte, al final, en la posibilidad de una reencarnación: un hombre, que se despoja de todo, se prepara para vivir una experiencia histórica definitiva: el advenimiento de otro ser y otro mundo, la realización de la utopía».<sup>21</sup>

En *Poemas humanos* se acude también a la despersonalización como una forma de integrar o de generalizar un sentimiento, un deseo, un dolor común a todos los hombres. Esto se observa claramente en el poema en prosa «Voy a Hablar de la Esperanza».

Yo no sufro dolor como César Vallejo.  
Yo no me duelo como artista, como  
hombre ni como simple ser vivo  
siquiera (...) Hoy sufro solamente.  
Me duelo ahora sin explicaciones.

---

21 Sucre, Guillermo: «La máscara, la transparencia», págs. 148-149.

Mi dolor es tan hondo, que  
tuvo la causa ni carece de causa...

Y he aquí la paradoja: se va a hablar de la esperanza, pero lo que se expresa es un dolor, el dolor de alguien o de nadie en especial, el dolor del hombre que ha perdido la esperanza y tiene que luchar para conseguirla.

Pero hay poemas donde Vallejo siente el llamado de la tierra, de su tierra; el llamado del amor filial y manifiesta su dolor ante la pérdida de sus padres y sus amigos y lo siente como desmoronamiento, como muerte de una parte de sí mismo, como desaparición de sus más íntimas y cotidianas vivencias. Esto está presente en poemas como «El buen sentido» y «La violencia de las horas». «Alfonso estás mirándome, lo veo», y otros; vemos en ellos que el poeta y el hablante lírico básico se confunden, pero no por ello se desvaloriza la poesía sino que cobra inusitada carga evocativa, dramática, vivencial.

Por último —a pesar de no haber tocado muchísimos elementos valiosos de este poemario— podemos decir que la amplitud y la apertura simbólica de *Poemas humanos* no permite una conclusión definitiva, aun cuando es posible hacer generalizaciones como las que hicimos al comienzo de este trabajo, en base a los motivos más sobresalientes de la poética del libro.



## Naturaleza específica del ensayo<sup>22</sup>

Cada una de las elaboraciones que el hombre hace a partir de su condición de ente racional conlleva características, rasgos, procedimientos y resultados que a diferenciación de las otras, da un corpus propio, una estructura específica.

Con el paso de los años el hombre ha logrado acumular un inmenso caudal de conocimientos que paulatinamente se han ido delimitando para facilitar su estudio, por lo que el nivel de diferenciación en cada una de las parcelas del saber es minuciosamente acotado; así ocurre en las ciencias naturales y desde el siglo pasado en las llamadas ciencias humanísticas. Así podemos observar que toda investigación, todo descubrimiento, toda idea que signifique un avance o un enriquecimiento en el plano de la ciencia es exhaustivamente estudiado, analizado, explicado o simplemente presentado a la luz pública para su conocimiento, para esto se acude a una elaboración intelectual denominada ensayo o tratado, cuya naturaleza específica es el estudio, el análisis y la interpretación de una acción determinada desde un punto de vista de las ciencias naturales, es menester un alto margen de objetividad, por lo cual un ensayo sobre cualquiera de sus disciplinas exige concreción,

---

22 Marcó, Yubana: «Naturaleza específica del ensayo». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Arte, pág. 6. Barcelona, domingo 30 de marzo de 1980.

objetividad, precisión, rigurosidad sin posturas personales, expresado en un lenguaje sobrio exacto y científico. Ocurre lo mismo con los ensayos sobre las llamadas ciencias humanísticas: historia, geografía, sociología, psicología, economía; sólo que éstas se prestan más a la abstracción y son algo menos precisas, permiten el punto de vista crítico pues están más sujetas a errores y su lenguaje es menos exacto, menos técnico, pero más amena.

Pero, el ensayo sirve también a otros propósitos, a otros quehaceres del hombre como son el arte y la literatura —primeros productos culturales—. Sólo que en estos oficios la aplicación del ensayo cambia notablemente, porque aun cuando representan una realidad, su esencia no es concreta, sus orígenes están en la más hermosa y profunda de las abstracciones humanas; por lo cual un ensayista de la poesía, la música, la pintura, la danza, la escultura, la narrativa, etc; no está obligado a ser rigurosamente objetivo, preciso o concreto y puede dejar ver sus gustos, sus posturas personales, su subjetividad; tampoco está obligado a usar un lenguaje determinado; sin embargo, el arte y la literatura pueden prestarse a ensayos objetivos, imparciales, precisos y concretos, expresados en un lenguaje determinado ya que existen muchos conceptos cuyas connotaciones están más o menos bien definidas. Es preciso aclarar que el material de estudio o análisis de un investigador del arte y la literatura es producto de la abstracción subjetiva del hombre, contando además con que cada ser humano tiene una visión particular del mundo, de la realidad y de su posición ante la vida por sus valores culturales o morales, por su riqueza o pobreza espiritual, por su sensibilidad y los problemas del mundo.

Por todo esto y porque el ensayista es un ser humano y posee sensibilidad e impulsos como el artista es que tiene amplia libertad de elegir cómo habrá de hacer su ensayo: objetivo

o subjetivo, crítico o meramente informativo, apasionado o imparcial, expresado en un lenguaje poético o apegado a la técnica literaria. Lo único que se le exige es seriedad, calidad, apego a lo justo y a lo literario.



## Apreciación crítica de un relato de Gustavo Álvarez Gardeazábal<sup>23</sup>

El texto narrativo Ana Joaquina Torrentes, de Gustavo Álvarez Gardeazábal es mucho más que un cuento, un relato.

No es un cuento si partimos de la concepción generalizaba de que un cuento es un género literario que posee una introducción a la historia que se va a contar, es decir una exposición ligera de la anécdota; un nudo o desarrollo de las acciones, de la trama y, por último, un desenlace, un desencadenamiento de las acciones, una solución a la problemática planteada en la historia: el final mismo de la historia; no importa el orden en el cual estos tres aspectos aparezcan, siempre están presentes en el cuento. Pero en la narración de Gardeazábal sólo vemos la cruda relación de la actuación bárbara, bestial, asesina, de unos bandoleros —supuestamente pertenecientes a un grupo de ideas políticas liberales—, que asaltan a un tranquilo, pacífico e indefenso poblado, saqueándolo, violando niños y mujeres, matando a mansalva a seres inocentes, torturando a sus habitantes y por último quemando todo el pueblo.

No existe allí el nudo de la trama; conocemos la historia por la visión parcializada de un narrador que nos la cuenta en tiempo pasado; un él que relata y del cual no sabemos si fue

---

23 Marcó, Yubana: «Apreciación crítica de un relato de Gustavo Álvarez Gardeazábal». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Barcelona, domingo 13 de abril de 1980.



protagonista o testigo presencial de los hechos que relata, o si simplemente repite lo que le han contado. Ana Joaquina Torrentes se nos presenta como una relación de hechos pasados, magníficamente expresados con un lenguaje teñido de un sobrio tono coloquial; hasta podemos confundir al narrador del texto con un grato e incansable conservador de pueblo, porque es el ritmo, la musicalidad, la expresión llena, simple, sin rodeos, sin complicaciones, la forma continua e ininterrumpida en que las gentes del pueblo cuentan los hechos del pasado, lo que percibimos en el transcurso del relato.

No es un cuento si tomamos en consideración que tradicionalmente los cuentos poseen un narrador que se encarga de contar los hechos, describir y presentar someramente a uno o más personajes y al ambiente en que se desarrollarán las acciones; o bien el narrador no sólo es testigo sino también protagonista de la historia y cuenta los hechos y aventuras o vicisitudes por los que ha pasado o ha presenciado; en todo caso, los personajes adquieren vida propia, gozan de una cierta libertad que les permite crecer y desarrollarse en el estrecho espacio narrativo a que están sometidos, en la relativa, limitada, restringida extensión discursiva del relato. En el relato de Gardezabal no existen personajes independientes del narrador, todos dependen de sus manejos —ya se ha dicho que el narrador nos presenta la historia con su visión parcializada de los hechos y que ignoramos si es testigo o protagonista de las acciones que relata o si simplemente nos transmite la relación de algo que ya le había sido constatado.

En el relato Ana Joaquina Torrentes no vemos manifestación personal, objetiva, de ninguno de los ciento cuarenta y tres liberales ni de ninguna de sus víctimas ni de ninguno de los sobrevivientes del pueblo.

Si existen personajes —el narrador no forma parte de ellos por lo que ya hemos apuntado— se pueden tomar como dos

personajes masa, dos grandes protagonistas del relato: el pueblo y sus victimarios; pero como podemos ver no llegamos a conocer al que dirige el grupo de bandoleros «liberales», y en cuanto a los habitantes y autoridades del pueblo sólo resalta la acción del cura —padre Obando— del pueblo en el final del relato cuando se opone pacíficamente a los bandoleros combatiéndolos con una imagen de Cristo, con lo cual resalta, ideológicamente la acción benefactora de la religión católica en oposición a la actuación barbárica, nefasta y maléfica del grupo asesino de los «liberales» sobre el pueblo. Pero el cura no es una persona con vida propia con decisiones personales, es sólo el representante simbólico de una institución y por extensión del sistema representado por los godos, del poder político al cual se oponen los liberales; el padre Obando representa en el relato el proceder noble, heroico, protector, pacífico, del sistema instituidos por los godos. Hemos dicho que la visión del narrador es parcializada o es ideologizante porque nos presenta los hechos a partir de una obra literaria, de una creación artística —reconocemos por eso mismo que no tiene por qué mostrarnos la verdad de los hechos, pues lo que importa en este aspecto es lograr redondear el relato, darle calidad artística—, pero también a partir de unos hechos históricos, políticos que juegan un papel preponderante en el relato, aún cuando no sabemos de qué nacionalidad es —o era— Gardeazábal ni su credo político, pero sí sabemos que en América Latina la oposición entre godos y liberales es la eterna oposición entre pobres y ricos, entre poseedores y desposeídos, entre clase dominante y clase dominada; en otras palabras es la lucha por el poder político de parte de los liberales para la consecución de un orden social más justo. Y aquí en este relato nosotros sólo vamos a un pueblo masacrado, saqueado y quemado por unos supuestos bandoleros liberales, pero no se nos dice quiénes eran las principales víctimas —sabemos que eran comerciantes— cuál

era su comportamiento social y humano y que intereses representaban ellos. No pretendemos justificar la actuación de los ciento cuarenta y tres asesinos liberales, a todas luces es condenable humanamente, lo que sí observamos es que el narrador —del relato— nos escamotea el otro lado de la historia; no sabemos las causas por las cuales estos «liberales» se ensañan contra este pueblo; no sabemos qué es lo que busca ni por qué proceden de esta forma.

Mas, no sólo ideologizante cuenta en este relato; es menester insistir en otros aspectos que se nos ofrecen con más honestidad, honradez, sinceridad y literalidad y arte.

Recalcamos los logros a través del lenguaje que es la única e inmejorable técnica que posee el relato y su más alto logro artístico y literario; hacemos énfasis en la fina y discreta introducción de humor negro en el final del relato; también hemos de reconocer el intenso dramatismo que está presente en cada uno de los hechos criminales llevados a cabo por los liberales, nos estremece el modo sencillo como el narrador relata las acciones más bárbaras, sangrientas y patológicas, pues esa sencillez y esa llaneza es la que hace que nosotros sintamos más la crudeza de los hechos. En fin, el relato está bien redondeado a nivel de anécdota y de discurso, lo cual le convierte en un gran logro literario.

## Experiencia de la contemplación<sup>24</sup>

Hay una pintura de Jean François Millet, llamada *El Angelus*. Su motivo, si se quiere, es simple: una joven pareja de campesinos en pleno campo y que ante el toque del Angelus se recogen en oración. Pero no es el sonido de la campana llamando al «Angelus» lo que nos estremece, aunque hasta el posible escucharlo sin campana a través del silencio que se muestra en la obra y que nos contagia. Lo que nos sobrecoge es ese silencioso estar, ese callado mostrarse de las cosas, del hombre, de la naturaleza. Todo parece estar recogido en sí mismo, pero al mismo tiempo dentro de una sola y purísima armonía. El hombre, las cosas y la naturaleza están compenetrados unos con otros, nada falta, nada sobra, ninguna cosa domina a la otra. El cielo y la tierra se confunden en la lejanía y allá en ese aparente ocaso está la silueta del templo cuyas campanas vibran llamando al Angelus: en el cielo una bandada de pájaros parece reposar en movimiento; la tierra se une al cielo para guardar la existencia, se extiende maternal y se recoge, se recoge en sí misma dentro de cada terrón, pero sin egoísmo; es la tierra que se brinda al hombre para que éste funde su morada en ella es la tierra que da vida, pero también es el empuje

---

24 Marcó, Yubana: «Experiencia de la contemplación». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Arte, pág. 4. Barcelona, domingo 27 de julio de 1980.

infatigable que no tiende a nada; es la tierra en cuanto tal tierra. Todos los integrantes de la pintura reinan en el silencio, contagian su paz; hasta los mismos instrumentos que utilizan los labriegos. El tridente hunde sus dientes en la tierra, solitario, sin nadie que lo lleve, su sola presencia los sostiene: la madera del mango y los dientes de hierro conforman el útil, pero la madera sigue siendo madera en su rusticidad, en su torcedura, es sí misma, el hierro no deja de ser hierro aun cuando esté conformado en tres afilados dientes; la cesta de paja es más cesta cuando contiene dentro de sí las verduras por los campesinos, está plena de su utilidad, pero al mismo tiempo se resuelve dentro de su destino de ser cesta, la carretilla de mano manifiesta también su utilidad, lleva su carga envuelta en un saco de tela simple, parece ofrecerse expectante a que la rueda alguno de los campesinos, su rueda es movimiento, en reposo, es imagen concreta del círculo, comienzo y fin en sí misma; pero este ser útil, este manifestarse útil de la carretilla, la hace ser ella misma y es esto lo que nos revela la obra, los vestidos de los campesinos, la gorra de él en sus manos; el pañuelo que cubre la cabeza de ella, su delantal blanco, sucio de tierra; los zuecos que protegen los pies de ambos, recuerdan los zapatos de labriego de Van Gogh; todo cumple la función que le ha sido asignada; empero el vestido no es vestido, ni la gorra es gorra, ni los zuecos son zuecos por su utilidad, aun cuando estos útiles presentes en la obra nos refieren al mundo de los campesinos, siguen siendo ellos mismos en cuanto tal, pues se nos muestran en su callado estar presentes.

Los campesinos están de pie, sin desafío, bajas las cabezas, recogidos en oración; pero este recogimiento no es místico en el sentido religioso, no es el confiarse a ese Dios representado por templo, es más bien el humilde esperar del hombre por la vida, es el dejarse llevar por el tiempo, es un hacer comprendido la dulce indiferencia de lo existente; este recogimiento

es expresión de la comunión del hombre con lo que le rodea, para sentirse en armonía y penetrar en el sentido de la Unidad. El mismo Millet intuyó ese callado mostrarse de las cosas y alguna vez llegó a decir: «cuando regreso a casa por la noche, oigo hablar entre ellos a esos grandes diablos de árboles. No los entiendo, pero esto es culpa mía. ¡He allí todo!», y se propuso cumplir honrada y cabalmente como artista, por ello decía: «cuando pintéis una casa, un bosque, un campo, el cielo o el mar, pensad en quien lo habita o lo contempla. Una voz interior os hablará entonces de su familia, de sus ocupaciones y labores, y esta idea os llevará dentro de la órbita universal de la humanidad. Pintando un paisaje pensaréis en el hombre; pintando al hombre, pensaréis en el paisaje que le rodea».

Así con su «Angelus», Millet patentizó un mundo, el mundo de los labriegos, sin olvidar su íntima unión con la tierra, sirviéndose de su maestría para dibujar figuras, vaciándolas en el color dando vida no solo al color, sino a la obra, al mismo tiempo que la obra daba vida a él como artista, como pintor. Y ocurre así con el escultor y la piedra, con el arquitecto y la materia que trabaja, con el músico y el sonido, con los poetas y la palabra, que no agotan la materia que trabajan, sino que la recobran al mismo tiempo que se sirven de ella.

El resultado de la contemplación de la obra de Millet fue algo más que la descripción de lo que vi, fue infinitamente más de lo que vi, fue algo más que un resultado. De pronto me sentí como lanzada fuera del tiempo, pude percibir sonidos, formas, colores, como flotando en un espacio sin fronteras; algo me envolvió disolviéndome dentro de una maravillosa unidad, donde cada elemento del cuadro se resolvía en sí mismo. Cada cosa fue en mí como yo en ella, nada me fue ajeno ni lejano. Después todo el fulgor que me rodeaba fue apagándose poco a poco y volví a ser yo; pero me quedó la dulce sensación de

haber estado en promiscuidad con el universo: me acogí al abrazo de la noche y el hálito cósmico penetró en mí como la nada.

## A propósito de un joven poeta venezolano<sup>25</sup>

*Y todavía  
aun ahora,  
al cabo del cometa en que he ganado  
mi bacilo feliz y doctoral,  
he aquí que caliente, oyente, tierra, sol y luna,  
incógnito atravieso el cementerio,  
tomo a la izquierda, siendo  
la yerba con un par de endecasílabos,  
años de tumba, litros de infinito,  
tinta, pluma, ladrillos y perdones.  
CÉSAR VALLEJO.*

### Acercamiento a la poesía de William Osuna

Y bien, humanístico César Vallejo, tuviste razón, tiene razón todavía, aún ahora «no hay cifra hablada que no sea suma», y ya no la dudes más: la palabra sobrevive, aún después de tantas palabras. Por eso todavía hay quien continúe hendiendo «la hierba con un par de endecasílabos» luego de tus «años de tumba, libros de infinito, tinta, plumas, ladrillos y perdones». Por eso aún subsiste la poesía para hacer del existir más que una casualidad o para nombrar y desnombrar la humanidad y la inanidad y las miserias del hombre. Por eso aún ahora, William Osuna, en Venezuela, puede decir cosas como tú las hubieras dicho, pero no las dijiste.

Podría pensar, equivocadamente, eso. Lo que pretendo decir o más bien afirmar es que Osuna es un continuador de

25 Marcó, Yubana: «A propósito de un joven poeta venezolano». *Diario de Oriente*. Suplemento Cultural *Ribazón*. Arte, pág. 13. Barcelona, domingo 17 de agosto de 1980.



la línea estética trazada por el peruano; pero un continuador personalísimo que sabiamente ha digerido y asimilado las enseñanzas del maestro enriqueciendo su particular forma expresiva, su propia estética poética; no obstante, este heredero honesto con su lector y consigo mismo deja constancia de su deuda no solamente con alusiones al nombre y a poemas del maestro, sino también en la creación de imágenes, en la osadía al unir palabra y en el modo de integrarse, identificarse o alejarse del yo poético que anuncia el poema. Así es posible ver, sentir, oír el quejido del hablante lírico, básico que habita el libro, el mundo de *Poemas humanos*, de Vallejo, en el siguiente texto de William Osuna:

No puede haber humor a ratos  
si tristísimos  
morimos mundos  
rústicas ruelas  
acostados en el oído.  
(POEMA).

También al igual que el yo lírico del poema «Hoy me gusta la vida mucho menos» con el cual Vallejo en cuanto autor se identifica expresando que le «gustará vivir siempre, así fuese de barriga», el yo lírico de uno de los textos de William Osuna nos dice identificándose con la voz vivencial de su autor:

Vida, no vuelvas al contrario  
la certidumbre  
de tu doble codo  
y a los 28 nudos de tu mula urbana:  
Sacía en mí  
las ganas de poseerte  
por entero.  
(IV).

Pero donde mejor he podido constatar la influencia del maestro en la poesía de Osuna es en el siguiente texto de contenido filosófico-existencial donde el yo lírico muestra la imposibilidad de asir el presente, el instante vivido y se duele y se queja y trata de perennizarse corriendo el albur de una fuga.

Que profunda muela moral  
Revienta y duele en lo inmenso  
Si no sale vida donde la tenemos  
Que lejos el rincón  
y el agujero de pájaros  
si fugarnos trote  
de rodillas  
por el músculo de mañana viva.  
(ESCAPE).

El antecesor, el maestro, también tiene un poema donde el yo lírico adquiere consciencia de la inanidad del instante y de la terrible condena de muerte que pesa sobre él, sabe que la muerte es el único boleto, la única oportunidad de congelar el instante o de eliminar esa profunda y antiquísima «muela moral».

Y de ahí tubérculo satánico esta muela moral de plesiosaurio y estas sospechas póstumas este índice, esta cama, estos boletos.

(A LO MEJOR SOY OTRO).

No obstante el peso y la intensidad de la influencia o de la herencia que Osuna tiene de Vallejo es menester que me ocupe de otras instancias de su poesía, las cuales delimitan el tono auténtico y personal de su autor y lo definen como uno de los mejores jóvenes poetas de nuestro país.

Quise apuntar el parecido porque es palpable o mejor dicho porque es fácil de detectar; sin embargo, se me hace imperioso resarcir a Osuna de su posible sentido de culpa o de su

posible angustia ante la influencia. William Osuna es a mí parecer, a pesar de lo dicho anteriormente, un creador, un poeta con un hermoso camino por recorrer en vía a una completa madurez creadora. En sus dos libros publicados, Osuna ha demostrado su validez y su conciencia de creador. «Así digo yo mis necios desastres».

Esta risa no me la dio nadie  
Sino la busque en el poema  
Esta risa la creé  
para ver si removía  
ciertos escombros.  
(RISAS).

Ya lo dije antes, la poesía de William Osuna expresa mucho más que la herencia favorable y bien asimilada de Vallejo; en la calle se actualiza la realidad, la angustia, la miseria social y existencial del hombre de nuestro tiempo; en ella se asume lo esencial del presente. Por eso pienso y lo afirmo, su poesía está destinada a la supervivencia literaria.

Osuna dice cosas y tiene su modo particular y auténtico para expresarse poéticamente; su poesía es de una sencillez conmovedora, sencillez profundamente vital que no superficialidad, simpleza, facilismo o flojera intelectual. William Osuna no hace uso de subterfugios, no enmascara su poesía busca mostrar, antes que reflejar, sus vivencias, sus preocupaciones existenciales o poéticas y su inconformidad social; pero este mostrar es altamente connotativo, se impone y contagia al lector.

La poesía de Osuna tiene inclinación por lo social, por lo existencial, mas no es descriptiva, el mensaje social o filosófico no se impone o no quiebra el decir poético; al contrario: lo enriquece.

El segundo libro de William Osuna: *Mas si yo fuese poeta, un buen poeta* es, a mi parecer, un magnífico libro de poesía,

en él observo una gran seguridad en el uso del lenguaje una clara conciencia sobre el oficio del poeta, un logrado tono convencional y una maravillosa forma de crear imágenes. Apunto también la variedad temática del libro; a mi entender hay en él tres apuntalamientos temáticos: la preocupación filosófica-poética; la inconformidad social y por último lo puramente vivencial: el amor por su familia y la rememoración de la infancia del poeta; pienso que lo que contribuye a unificar estas tres fuentes temáticas es el tono conversacional que recorre todo el libro.

Los dos primeros textos del poemario se nos presentan como un buen ejemplo de la concepción que tiene de la existencia su yo lírico. En «Trópicos», por ejemplo, se nos retrotrae el pasado, aquello sobre lo cual se reflexiona con melancolía, porque ya se ha tornado «laberinto silencioso, ojo sordo, huella perdida», aquello que ha pagado su «ruido» presente y que permite al yo lírico «desnudarse a solas», descubrir la incertidumbre y el azar del destino «zodiaco inmóvil», barrera irreductible e insalvable, fatal a fin de cuentas; que hace del hombre un ente atado irreductiblemente al tiempo, a «los escrúpulos de la muerte», pero que no suprime el optimismo, la alegría de estar vivo, el «sosiego de la música» para olvidar «toda letanía inútil», todo sufrimiento masoquista, metafísico, porque «así como en el prinorpio» hay esperanza de burlas el tiempo, en contradecir el destino sentando bases en la solidaridad humana, hablando un lenguaje musical que iguale toda diferencia entre los hombres, para «rasgar a pene inflado la flor amarilla del día», para fecundar la victoria sobre el destino social o metafísico en la hora única que vendría a «despojarnos de los sobresaltos»:

Y así como nueva defensa,  
tomando siempre el mismo vaso sin que tienda a extenuarse  
como por morder el vidrio hacia los círculos rojos

como rasgar a pene inflado la flora amarilla del día  
cuando entran los soplos espantando diablo  
Así rugirá la hora —la única—  
tendrá que despojarnos después de los sobresaltos.  
(TRÓPICOS).

En este poema el uso de la enumeración contribuye a darle movilidad a los contenidos y un tinte de confidencia; hay también un uso acertado de la conjunción «y», del pronombre relativo «que» y el adverbio «así».

El segundo de los textos aludidos anteriormente es «Alterables» aquí el yo lírico se unifica al hombre general, anónimo, en la tercera persona del plural luego de reflexionar sobre su propia existencia movida, marcada por la infabilidad del destino; «Perdimos las herraduras», ya no somos más que un montón de entes desamparados, abandonados en las blancas «aguas del tiempo», ahora sufrimos las pasajeras ansias del poder de nuestros congéneres, esos «cometas» que deforman o rompen nuestros asideros posibles, eso lo sufrimos quietamente sin rebeldías; porque cada uno lleva su pesada carga existencial, su triste drama, arrastrado por el tiempo encerrado en su propia subjetividad. No obstante, el yo lírico decide que no tiene por qué desesperarse y lanza una maldición contra esas formas del poder «tórñense en cuerno anémico a sus designios», porque sabe que el fondo esencial de la palabra es inalcanzable para esas formas, para el hombre en general, «lo decible queda en la orilla» nada evitará la suerte final.

Estamos irreductiblemente condenados a la finitud, impotente, aun con todos nuestros razonamientos, mientras vamos en acelerada marcha «estallando en los fracasos» hacia nuestro fin, a cumplir nuestro destino que continúa transportando en su pasividad de «zodiaco» el mismo aire, las mismas ambiciones que movieron a nuestros ancestros, por eso al hombre solo

le queda una salida que también lo llevará al inocultable encuentro con la nada «Inventar nuevos juegos»:

Furtivos animales he de parecerme  
a este viento de antaño  
donde hacen sitios mis abuelos  
remando sus barcas  
hacia espacios inmodulables.  
Deducir las brechas ha sido la búsqueda  
—sólido lodazal— sólo queda una ventana en el vacío  
¿Cuál?  
La de inventar nuevos juegos.  
(ALTERABLES).

Entre los textos que concentren la preocupación por la poesía, se encuentran «Respecto a»; «Escribo»; «Poemas»; «Cuasi arte poético»; «I»; y el que la da título al poemario *Mas si yo fuese poeta, un buen poeta*. En cada uno de ellos el yo lírico se plantea el hecho poético como preocupación fundamental y como una vía para mostrar las vivencias que lo han marcado o bien para expresar lo social y lo enteramente existencial.

En el texto «I», por ejemplo, el yo lírico manifiesta su compromiso eterno con la poesía, anotando su fertilidad o su imposibilidad de alcanzar la consecución del hecho poético.

Contra ti nunca  
ocio audaz  
incesante parto  
joroba frustrante  
Poesía.  
«I».

En el poema «Respecta a», el yo lírico confirma su autenticidad, se muestra convencido de su sinceridad y de su gran amor por la poesía, sabe y no se equivoca cuando expresa que

el hecho poético no se define, por la edad del poeta y que ni los años de éste impiden la frescura y la madurez de su expresión y concibe el yo lírico que la poesía impulsiva, espontánea o violenta conlleva movimiento y agilidad en su expresividad, por eso «sospecha harto el amor de los poetas» cuando no permite que su poesía se desnude de sus aderezos porque el resultado es la fosilización del poema, todo esto lleva al yo lírico a confesar cómo crea sus «necios desastres» recogiendo cada hecho, cada acto humano sin importar su prestigio, sin importar su nimiedad, recogéndolos con toda su sencillez.

Así digo yo mis necios desastres  
Rescatando sueños hacinados en las calles  
Quemando pasos en el techo  
Sin poder digerir tan sólo uno de sus camafeos.  
(RESPECTO A)

En más si yo fuese poeta, un buen poeta, el yo lírico deja constancia de su imposibilidad de escribir sobre aquello que es ajeno a su idiosincrasia, porque le impediría ser «un buen poeta» y sonaría falso, inconsistente, «inútil» como «el temor en los olmos» y a la vuelta del tiempo agrietaría su expresión y mostraría desnuda la falsedad; el transcurso del tiempo encarcelaría su poesía tornándose no apta, no válida, para la posteridad castigo merecido por todo aquel que falsea su realidad.

No podría escribir  
una bota de manzanos.  
Inútil el amor en los olmos,  
La clepsidra  
sería una grieta de bajo nombre  
a mi vuelta de carnero.  
Sólo hierros y adobe  
sepultarían mi mirada.  
(MAS SI YO FUESE POETA, UN BUEN POETA).

El yo poético del texto «Escribo», se identifica con la búsqueda de toda vivencia, de toda memoria, de toda acción pasada a sí, deja entender, el yo lírico, es posible encontrar la finalidad última al poema, redondear su expresión porque de algún modo se está marcado por el pasado, «encerrado a dos o tres palabras que siempre se repiten», porque de algún modo siempre son las mismas experiencias personales las que ha signado las frustraciones personales, las esperanzas, las imposibilidades ancestrales de toda la humanidad, por eso el yo lírico escribe con el tiempo.

Con relojes  
alas en la memoria  
escribo encerrado a dos o tres palabras  
que siempre se repiten  
Buscar  
lo perdido  
siempre ha sido terminar el poema.  
(ESCRIBO).

El texto «Cuasi arte poético» también combina con la preocupación poética, las rememoraciones, las vivencias del yo lírico. Por eso un poema no es una recreación sobre sí mismo o sobre el lenguaje o mejor dicho; un poema no se crea por generación espontánea, un poema no es un «bostezo angelical que teme pudrirse con palabras», sino que más bien se origina en las experiencias pasadas fundamentales para la maduración del hombre, o procede de la visión del mundo de su autor y cada quien, observa el yo lírico, tiene la suya, por eso un poema es capaz de subvertir un orden determinado o preconcebido, o es capaz de romper resistencias.

En el mejor de los casos un poema es cuestión  
de principios  
y en este asunto sabemos que cada quien lleva los suyos...



Un film imposible del olvidar.  
(CUASI ARTE POÉTICA).

Los textos de preocupación social son muchos en el libro que me ocupa. Entre ellos hay dos que resaltan por su crudeza, porque son latigazos de inconformidad y de escepticismo, o porque son una confesión de la falta de ambiciones materiales del yo lírico o de su incapacidad para la consecución de fines prácticos que lo llevan a la figuración social en la sociedad de consumos. La crítica es soterrada, violenta, acentuada por la ironía, por el matiz de burla que motivan los valores establecidos para lograr el triunfo y la superación social en medio del torbellino enajenante, alienante de la sociedad capitalista. Los textos en cuestión son: «Familia» y «Sin carnet»; en el primero el título se integra como contenido al texto, es inseparable de él, pero ambos poemas son un ejemplo concreto de la seguridad con que William Osuna utiliza el tono conversacional.

En «Familia» el yo lírico aclara que a pesar de su fracaso busca una segunda oportunidad que tal vez es lo mejor no por segunda sino por esencial para la sobrevivencia; la humanización del hombre a partir del arte:

FAMILIA no poseo cualidades dignas de exaltar,  
es cierto  
jamás fui el ingeniero que desearon  
jamás le mandé una postal desde París  
diciéndole: visité el Louvre, vi a  
la monalisa desde 4 mt  
y les juro que ya no  
ríe: conozco la nieve.  
(FAMILIA).

El texto «Sin carnet» participa del mismo matiz que «Familia»; es más parece su continuación, pueden formar un solo poema, conforman una unidad solo que en este la ironía

no es más cruda pues le falta la burla, el humor presente en el otro.

No caí preso por subversivo  
nunca fui presidente del Centro de Estudiantes  
ni tuve novia que leyese a Marx  
ni a la Antipoesía de Nicanor Parra  
yo no delaté a nadie  
tampoco fui contacto de Douglas en la ciudad.  
Protesté por la muerte del estudiante Marvin Marín  
sin que esto tenga algo de extraordinario.  
No estuve en el desembarco de Machucuruto.  
Y por más que quise  
siempre fui el mismo sin carnet.  
(SIN CARNET).

Pareciera que el yo lírico al mostrar su incapacidad ante la acción social necesario, desvalorizara al mismo tiempo las posibilidades de luchas instituidas o acostumbradas considerándole como falsas esperanzas para la revolución; o en todo caso muestra su total escepticismo ante una lucha sin música y sin acuerdo con la concreta realidad social; por eso el yo lírico permanece «Sin carnet» no obstante haber deseado comprometerse.

Falta por comprobar un último apuntalamiento temático lo puramente vivencial, las rememoraciones infantiles del poeta y el afecto familiar, así observo que textos como «Hermanas»; «Daniel mi hermano»; «Orden»; «Elbano Méndez Osuna»; «1921»; «No es ningún truco»; «Santa Rosalía-Los Rosales» y «José Luis Osuna padre de tus hijos te encontré una mañana con el bolsillo desinflado y el corazón más alto que una casualidad», están unidos por una misma dirección temática; cada uno de estos textos están cargados de ternura filial: pretender preservar todo ese mundo de vivencias compartidoras, pasadas y presentes entre los seres queridos, una especie de melancolía tiñe cada texto, por cada dolor, por cada alegría pasada.

En un texto tan hermoso como «Orden», observo que el poeta se identifica con el yo lírico, asociamos al «viejo tigre» con el padre del poeta y a «Vicenta» con la madre; el poeta desea rendir homenaje a su padre para impedir con su voz «que lo cubra la niebla» del olvido, hasta que no vea el resumen entero de su obra y que permanecerá vivo mientras sea nombrado por sus «27 labios» como celoso guardián espacial de la familia, nadie habrá que apague sus recuerdos y porque queda la madre sobreviviéndolo.

Que sea orgullo tu record demográfico  
Y que Vicenta te subyugue  
Por lo que desde este instante  
Vas a sumar de vida.  
(ORDEN).

Me han quedado por tratar textos de indudable calidad, sumamente logrados por lo que tengo el compromiso de por lo menos nombrarlos así, apunto textos como: «Oración»; «Situación», «3»; «Canto de amor a Emily Bronte», «Santa Venezuela»; «Cuestión de salud»; «Vacíos»; «Circunferencia», entre otros.

Reconozco por ello que mi pequeño ensayo no ha atendido la norma de la exhaustividad crítica, por esta deuda finalizo con un pequeño texto de William Osuna, donde el yo lírico explica cómo se realiza un acercamiento real al mundo:

Acercarse al mundo, en cierto sentido es desnudarse  
mutilarse las alas que lo mantienen a uno en franca unión  
con el paraíso  
abalanzarse por vacíos insondables  
descubrir que somos la explosión fugaz  
heredada en el tiempo.  
(ACERCARSE AL MUNDO).

## El nacimiento de la tragedia: Friedrich Nietzsche<sup>26</sup>

En los primeros capítulos de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche desarrolla su concepción de la duplicidad de la naturaleza, del hombre y del arte, a partir de dos instintos o tendencias representadas por los dioses griegos: Dionisios y Apolo. Desprendemos, también, de esos primeros capítulos cómo esos dos instintos antípodas confluyen para originar la tragedia de la existencia humana y expresaría artísticamente en ese estadio de la civilización griega: «la tragedia ática».

El capítulo primero nos coloca, de ipso-facto, en la vía de lo apolíneo y lo dionisiaco como tendencias opuestas cuya lucha y reconciliación es una constante en el desarrollo del arte, sin olvidar que estos dos instintos naturales —artísticos son más que conceptos, impulsos generativos del arte. Estas divinidades artísticas fundan dos vertientes esenciales en el arte con vastas diferencias sensibles en cuanto a origen y metas, así la escultura es el arte apolíneo por excelencia que se opone al «arte no-escultórico de la música» substancia de los dionisiacos.

Estas dos tendencias contrarias se desenvuelven una al lado de la otra en continua lucha por superarse en logros a través de la obra de arte. Esta antítesis se hará síntesis en un

---

26 Marcó, Yubana: «El nacimiento de la tragedia: Friedrich Nietzsche». *Diario de Oriente*. Arte, pág. 3. Barcelona, domingo 31 de agosto de 1980.

momento privilegiado de la civilización cuando en un «milagroso acto metafísico» de la «voluntad» helénica, se resolverá la lucha «apareando» los dos instintos para dar a luz «la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática», que al parecer de Nietzsche es la más alta y auténtica expresión de la condición humana.

Más adelante Nietzsche explicará lo apolíneo y lo dionisiaco a partir de dos estados fisiológicos creativos del hombre: el sueño y la embriaguez. Apolo está representado, en cuanto dios de la figuración, de la luz, de la fantasía; por el maravilloso mundo de la «apariencia onírica», derivándose de esta faceta sensible del hombre todo arte figurativo —escultura, pintura— y una mitad importante de la «poesía» —la épica. Mediante el sueño, dice Nietzsche, se puede alcanzar esa «verdad superior» en la cual el hombre de recoger los fragmentos de su vivir diario, de su existencia cotidiana; a la vez éste estadio de perfección producirá «efectos salvadores y auxiliares» ya que en el todo hombre es creador, todo hombre es artista y es el arte lo que hace posible y digna de «vivirse la vida» sólo que la vida no es la imagen onírica y atenerse a ella sería un engaño, un atentado contra la esencia y la duplicidad que quiebra en dos la existencia; asimismo como Apolo es medida, equilibrio, luminosa apariencia; el sueño, que es su vehículo expresivo, necesariamente ha de estar limitado a un aspecto de la existencia humana y del arte mismo. El sueño, la apariencia es lo que le da a la obra de arte carácter propio, en su esencia, su límite; del mismo modo que Apolo puede ser designado por el «*principium individuationis*», del que habla Schopenhauer y en el cual confía el «hombre individual» cogido en el velo de Maya de la «apariencia».

En cuanto a la embriaguez, es la representación del espíritu dionisiaco y se expresa en la música. Pero Dionisos al contrario de Apolo es caos, desmesura, totalidad, indiferenciación; así la

esencia de lo dionisiaco está en el abandono de la razón o de la apariencia y en la ruptura con el «principium individuationis» para poder entregarse al éxtasis de la embriaguez, bajo el cual la subjetividad desaparece «hasta llegar al completo olvido de sí». Dionisos reúne en un solo espíritu a todos los hombres, la naturaleza y los animales, y sólo el arte de la música y la danza puede expresar la ilimitada y terrible magia dionisiaca, el resultado es «el evangelio de la armonía universal», no hay ya individualidad sino la entera totalidad de la naturaleza, la reconciliación de todo lo existente; aquí se abandona o se rompe el velo de Maya, lo aparente desaparece dando lugar a que el hombre vislumbre «lo misterioso Uno primordial» y así «el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez»...

### **Interpretación del Capítulo dos**

En este capítulo, Nietzsche considera lo apolíneo y lo dionisiaco como potencias naturales desarrolladas o mediatizadas por el artista humano. Con respecto a estos instintos todo artista es un imitador, ya sea un «artista apolíneo del sueño» o un «artista dionisiaco de la embriaguez» o en todo caso el artista del sueño y la embriaguez en la tragedia griega que rescata «su unidad con el fondo más íntimo del mundo en una imagen onírica simbólica» partiendo de la embriaguez dionisiaca y del «influjo apolíneo» del sueño.

Luego, Nietzsche sitúa al arte griego en los inicios de su civilización como el arte apolíneo por excelencia, basándose en la herencia escultórica, en las obras de Homero y en su arquitectura dórica, como resultados del sueño y la figuración; Apolo era entonces el dios oficial del orden y la medida, pero desde los primeros tiempos el pueblo conservaba un dios

adverso y antípoda del oficial, era Dionisos; pueblos distintos de los griegos lo tenían como una divinidad sólo que en sus ritos desnaturalizaban la auténtica influencia de este dios trágico por antonomasia y fueron los griegos al parecer Nietzsche los auténticos valorizadores de la benéfica y transformadora influencia del Dionisos rebelde y popular que permitía en medio del éxtasis de su fiesta el desahogo de las tensiones que contenían la naturaleza impulsiva animal del hombre al desgarrar el «*principium individuationis*».

Este espíritu salvaje dionisiaco se expresaba a través de la música, el canto y la danza de los coros orgiásticos que identificados con la naturaleza y en medio de una maravillosa alegría emitían el grito de angustia y de nostalgia por la pérdida de la unidad y la fragmentación de la naturaleza. No obstante, Apolo también se expresaba musicalmente, sólo que ésta música era ante todo medida y ligera insinuación de sonidos; a diferencia de la música de Dionisos que era aluvión estremeceador de sonidos, unidad melódica e incomparable armonía.

La música dionisiaca del coro quiere ante todo y lo consigue, estimular al hombre al éxtasis dionisiaco para que alcance el máximo de sus capacidades simbólicas y pueda así romper el velo de Maya y acceder a lo Uno primordial, hacerse uno con todo lo existente. El hombre, mediante el éxtasis desencadena todo un mundo de símbolos expresados por el cuerpo, los gestos de la danza, la mímica del rostro, la palabra, la música misma alcanza el máximo en ritmo, dinámica y armonía; pero para captar este oscuramente clarificador universo simbólico se tiene que haber llegado al clímax del éxtasis donde se ha de ser comprendido solamente por sus iguales. Apolo, dice Nietzsche, tuvo, necesariamente, que pactar con Dionisos, era demasiado para la calma, la limitación y la medida apolínea el desenfreno y el caos dionisiaco, era de temer el enemigo, por eso la reconciliación produjo la tragedia griega, cuyos

representantes fueron: Esquilo, Sófocles y Eurípides, éste último estigmatizado por Nietzsche como el causante de la degeneración de la tragedia influenciado por Sócrates.

### **Interpretación del Capítulo tres**

El capítulo tres se propone explicar cómo nació o floreció entre los griegos el espíritu apolíneo, cómo comenzó a desarrollarse la «cultura apolínea». En un primer momento de la civilización helénica surgen los dioses olímpicos entre ellos Apolo, pero este dios representa el instinto figurativo, de allí que sea factible deducir que fue el instinto apolíneo lo que permitió a los helenos configurar a sus dioses, en consecuencia Apolo se nos presenta como el padre generador del mundo olímpico. Por esto los dioses griegos —expresa Nietzsche— no pueden ser comprendidos por ninguna otra civilización; estos dioses no son morales, espirituales, ni perfectos, sino que son la entera apariencia de los hombres con sus defectos y sus pasiones, sus cualidades y bondades, son seres que sufren del mismo o modo y con la misma intensidad que los hombres; por eso es posible que a veinticinco siglos de distancia nos cause admiración y extrañeza la «voluntad» de vivir griega, su desbordamiento, su vitalidad, su sensualidad, su inexplicable y maravillosa jovialidad, su incontenible deseo de vivir, aún a pesar de la tragedia, horrores y espantos de la existencia, a pesar de la fatalidad de la Moira. No en vano los griegos para poder seguir viviendo tuvieron que parir, bajo su muy desarrollado instinto apolíneo, «la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos», sabiamente comprendieron que sólo así podían sublimar el espanto, el horror y el terrible dolor de la existencia que ni siquiera los sabios, ni los titanes podían eludir. Los dioses eran los helenos una honda y existencial necesidad, les servían para soportar el azar de la vida, los olímpicos eran la justificación de la existencia. La vida para cada uno de los griegos era, también, el más



grande don que les fuera dado, así; todo es jovialmente acogido: el mal como el bien, el dolor como la felicidad, lo superfluo como lo indispensable, el odio como el amor, lo pequeño como lo grande; todo es bienvenido como la vida misma. Así, en consecuencia de ésta concepción del mundo que poseía la Grecia apolínea, dice Nietzsche, es que surge el artista «ingenuo», aquel que no se enfrenta a la vida, sino que la acepta como lo es dada sin posibilidades de cambios, como lo fijado, lo prelimitado por la Moira, lo configurado por el destino; no obstante, no hay resignación en esta aceptación, sino un hondo deseo de vivir aunque para ello sea menester cumplir el más infausto destino. Pero este artista «ingenuo» que no se enfrenta a su destino, si logra mediante la ficción del arte, mediante el sueño y la imaginación artística configurar una batalla contra el lado trágico y fatalista de la existencia obteniendo la victoria a través de «enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente excitable». El primer artista es por ende apolíneo o «ingenuo» y Homero es el artista «ingenuo» por excelencia, es la consideración nietzscheana, y su sueño literario es de una profundidad aterradora; es ésta una ilusión semejante a la que la naturaleza emplea con tanta frecuencia para conseguir sus propósitos.

# El lenguaje, los puntos de vista y el tiempo en: «El Baile del Tambor», de Arturo Uslar Pietri<sup>27</sup>

## El baile del tambor

De los cuentos de Arturo Uslar Pietri, «El Baile del Tambor» es uno de los mejor trabajados y más logrados literariamente, en cuanto a forma y lenguaje se refiere.

Lo primero que llama la atención en la lectura del cuento es el lenguaje sorprendentemente musical, trabajado con frases cortadas, rítmicas, medidas, que por momentos parecen llevar la melodía, la cadencia y la armonía del sonido acompañado del tambor, o también parecen estar marcadas por los movimientos sensuales, febriles y convulsionados del baile. Es en esos momentos cuando el lenguaje adquiere su clímax expresivo o más altamente connotativo y son las onomatopeyas, la reiteración de palabras y oraciones cortas, que designan el movimiento del baile y el ritmo del tambor, las que permiten crear una atmósfera altamente sugerente —casi erótica— y llegar al tope de lo poético, por lo cual la narración bordea ese realismo mágico descrito por Uslar Pietri y apuntando en

---

27 Marcó, Yubana: «Trabajo sobre Uslar Pietri». . Suplemento cultural *Viento de Abajo*. Nro. 2, pág. 20. Porlamar, Isla de Margarita, lunes 3 de noviembre de 1980.

la introducción. A ese respecto Julio Miranda expresa lo siguiente sobre el cuento que analizamos:

(...) se alcanza un momento en que los giros del baile, las onomatopeyas, el ritmo, están a punto de lo fantástico.

Esos momentos del clímax narrativo están presentes en trozos como estos, como los siguientes:

Tan. Tan. Tan. Tantantán. Tan. Tatán. Como el tambor. A veces, claro, como la «curbeta» a veces, espeso y ronco, como el «mina». Como el tambor.

Hilario dice, Hilario repite. Hilario, el tambor. Hilario, la sombra. Hilario, Hilarito, Hilarión, larito, larión. Larito, ito, ito, ito. Retumba, el ritmo. Todos los sacude. Tumba y retumba. Zumba en la sombra. Zumba.

Tambalea todo. Tan tan. Tan tan. Tambalea Hilario. Tanta sombra. Tanto tambor. El tambor tantea la sombra. Hilario tiembla. Hilario se sacude. Tantas mujeres tiemblas en la sombra. Hilarito. Hilarito. Hilarión.

Y aquella mujer que venía traída y llevada por el tambor frente a él. Sacudida con él. Atada con él. Golpeada con él.

—¡Ae!, ¡Ae!, ¡Ae!

### **Realismo mágico-sugerencia-sintaxis**

Digo que la narración está contagiada de cierta dosis de realismo mágico, porque no es posible explicarse racionalmente que ese llamado ancestral del tambor-instrumento esencial de la música negroide obligue instintivamente al negro Hilario a comprometer la frágil y vacilante libertad lograda al escapar del cuartel donde estaba reclutado. No es posible concebir que ese simple «tan tan» que él, en su refugio como observador de la fiesta del pueblo. Sigue golpeando «con el pie y la mano el suelo» lo lleve a ponerse en manos de «Ño Gaspar», quien irremisiblemente lo entregará al cruel «Cabo Círguelo»

el cual lo castigará propinándole doscientos «vergazos» que tal vez se causen la muerte. Únicamente se puede interpretar esta situación de Hilario considerando, como dice Uslar Pietri al hombre «como un misterio en medio de los datos realistas» en el paisaje de la naturaleza exuberante y mágica de la región barloventeña en la que se desarrolla el cuento: propia para la intuición y fondo excelente para contagiar a Hilario y obligarlo a aceptar ese llamado ancestral del tambor.

En este cuento, Uslar Pietri abandona la metáfora rutilante, centelleante, audaz, a que nos tenía acostumbrados en sus primeras producciones. Su lenguaje está limpio de los frecuentes e impresionantes «como» anteriores. Una que otra vez se le escapan frases poéticas por sí solas, como estas: «De balar al sueño sin sobresaltos», «Y después sin saber cómo, bailaba con aquella negra encendida en la sombra en ojos y en risa y en olor». Más bien, Uslar Pietri persigue en este cuento —y lo plasma eficazmente— un lenguaje sobrio, preciso, que no por ello deja de lado la sugerencia poética y no por ello limita la creación de una atmósfera tensa y sensual.

La sintaxis es tradicional: Uslar Pietri permanece atado a la gramática, no logra romper con las normas sintácticas en el cuento que analizó: persiste en la puntuación y en la separación formal de los diálogos y la narración; de haber desplazado, eludido, tales perspectivas, tal vez hubiese logrado acentuar más el dinamismo de las secuencias narrativas o en todo caso habría dotado de una mayor intensidad a los principales momentos de la narración, destacando mucho más la alucinación rítmica de la música y la vertiginosidad de las acciones; también los planos temporales se habrían dado con mayor soltura. A pesar de todo, la presentación sintáctica de este cuento constituyó una verdadera innovación en su tiempo.

En cuanto a las categorías verbales, el lenguaje de este cuento está casi totalmente fundamentado por verbos en pasado simple

y copretérito, a esto me referiré explícitamente cuando estudie el plano temporal. Por esto hay que reconocer que el lenguaje de «El Baile del Tambor» está manejado con seguridad y con una gran capacidad creadora: es un magnífico ejemplo del arte literario venezolano.

### Los aspectos del cuento

«El Baile del Tambor» está narrado desde una tercera persona. El narrador siempre se refiere a Hilario —el héroe del cuento— con la tercera persona del singular; solamente en cinco oportunidades el recluta-prófugo se nos presenta, se nos manifiesta en la primera persona, en un «Yo» —cuando dice bailando con Soledad: «Soledad, guá, los dos bailando» cuando con la cara al suelo recién apresado, en el calabozo, confiesa: «Estoy como livianito» luego cuando el pasado vio castigar al otro recluta-prófugo y repitió maquinalmente la música que tocaba la banda para atenuar los gritos del castigado: «Tuá, tuá, tuá la pava» en los momentos en que siente la nostalgia del pueblo y la paz sedentaria y exclama: «¡Ah, malhaya!» y por último cuando casi entregado a su fatal destino a punto de desistir de andar continuamente sobresaltado, huyendo, por no sentirse capaz de defender su libertad a medias, dice: «—Si ahora me cogen, no resistiré la pela. Me voy a quedar en la pela».

Ahora bien: a este narrador, yo poético o hablante lírico, básico del cuento, yo lo identifico con el segundo tipo definido por Tzvetan Todorov en «Los Aspectos del Relato» como el «narrador-personaje (la visión “con”）」 el narrador omnisciente y que yo entiendo como la visión desde adentro porque el narrador parece estar ubicado en la intimidad de los personajes y conoce tanto como ellos. Todorov dice que este narrador se expresa en la primera o en la tercera persona y que «puede seguir uno solo o varios personajes». En el caso de «El Baile del Tambor» este narrador se expresa, como ya lo dije, por la

tercera persona, es un testigo de las acciones y su visión es la misma de Hilario —así, pues, sigue a uno de los personajes— oye lo que él oye, siente lo que él siente, piensa lo que él piensa, conoce tanto de Hilario y del ambiente que lo rodea, como el mismo Hilario.

No obstante, lo anterior no impide que el lector identifique los más íntimos pensamientos, los recuerdos, las sensaciones de Hilario en el discurso del narrador. Esto se debe a que el narrador implícito —aquel que organiza las acciones del texto o en todo caso el Uslar Pietri Creador— ha dejado al narrador en cuanto no persona del personaje, identificándolo con el Otro, el inconsciente de Hilario para lograr que este muestre al lector sus más recónditas intimidades. Así es posible reconocer un monólogo interior de Hilario, motivado por el temor al bestial castigo a que va a ser sometido, en el siguiente trozo:

Y ahora, tendido sobre el suelo del calabozo, se sentía tan flaco, tan sin fuerzas. No iba a poder resistir ni la mitad. Uno, contaba el Cabo. Dos. Tres. Los primeros ardían como una brasa. Después empezaba a salir la sangre. Y entonces era como si poco a poco le fueran arrancando una tirita de pellejo. Después empezaba a doler para adentro, Treinta. Treinta y uno. Por las tripas. Y por el bazo. Por los pulmones, Sesenta y seis. Sesenta y siete. Y allí era donde empezaba aquel pujido. Donde se iban quedando. Donde se iban yendo. Donde se iban durmiendo.

Aparte del monólogo interior, también se puede encontrar en el trozo anterior una atenuada expresión de la técnica del *flash-back* que actualiza la huella mnémica de la vivencia que ha tenido el personaje al contemplar cómo fue castigado atrocemente, salvajemente, otro recluta desertor como él, hecho que lo marca psíquicamente convirtiéndole casi en una obsesión. Este *flash-back* aparece expresado nítidamente antes de este trozo en la primera secuencia retrospectiva de la narración

cuando Hilario ha sido apresado por «Ño Gaspar» y tirado en el calabozo rememora sus inicios como recluta y observó un tanto indiferente el castigo dado al desertor, y mientras se le agotaba la banda seca tocaba la pava para impedir que se escucharan los gritos del castigado —acción que aparece como un presagio o un símbolo nacional, si se toma en cuenta que Hilario es apresado por no poder resistir el llamado del tambor y paradójicamente Hilario acalla su miedo a ser cogido y apresado, ante la música cadenciosa, contagiosa del tambor. La secuencia de la cual hago mención es la siguiente:

El cabo lo empujó con el pie hasta ponerlo de lado, y, antes de que levantara la verga, empezó la banda seca a tocar la pava, para que no se le oyeran los gritos al pelado

Un vergazo, dos vergazos, tres vergazos. Los hombres de la compañía pujaban a cada golpe, pero el grito del castigado no se oía, porque la banda tocaba sin cesar y con toda fuerza aquella pava. El negro Hilario la tarareaba.

—Tuá, tuá, tuá, la pava.

En lo que se refiere a los otros personajes: «Ño Gaspar», el «Cabo Cirguelo», «Soledad», el otro recluta desertor y las voces de la gente del pueblo, observo que no tienen vida independiente como Hilario sino que sirven de apoyo a las acciones narrativas para destacar la personalidad y las vicisitudes del mismo o bien para destacar el tono fatalista del personaje; es por ese motivo que no hago mención especial de los otros actantes circunstanciales o casuales en el cuento.

Por otra parte es menester aclarar que la técnica narrativa de «El Baile del Tambor» está dada por el monólogo interior y el *flash-back* que permiten la división del texto en planos temporales; por lo demás, estas técnicas si no son una constante, son muy frecuentes en la narrativa de Uslar Pietri.

## Los modos de presentación

Refiriéndose a los modos de la historia, Todorov expresa: «... los modos del relato conciernen a la forma en que el narrador nos la expone, nos la presenta (...) Existen dos modos principales: la representación y la narración». En «El Baile del Tambor» los diálogos que serían la «representación» son poco frecuentes: sin embargo, la «narración» no se limita a describir al personaje y al ambiente, sino que muestra o pone en escena y al desnudo al personaje, lo pone a actuar a través de la expresión indirecta del narrador, se puede decir que el monólogo interior contribuye a que Hilario aparezca como representando, exponiendo, su vida interior, con la ayuda del narrador.

En consecuencia, puedo afirmar que este cuento goza de los modos de presentación; hay tanto drama, «representación» como narración; hay estilo directo en los diálogos y «estilo indirecto» por la narración; por eso es posible distinguir cuando habla el narrador y cuando éste permite que Hilario se exprese a través de él. Sin embargo hay pocos diálogos, ya he apuntado que Hilario se expresa a través del Yo en ciertas oportunidades, hecho que confirma la duplicidad de modos en el cuento.

## Objetividad y subjetividad

En cuanto a la objetividad y a la subjetividad de la narración —partiendo de las ideas de Todorov en cuanto que toda palabra es enunciado y enunciación al mismo tiempo y que todo enunciado por referirse al sujeto es objetivo y toda enunciación por ser emitida por un sujeto, es «subjetiva»— observo que en «El Baile del Tambor» estas dos instancias no se dan por separado sino que se dan entrecruzadas por el hecho de que el narrador adopta el punto de vista del personaje y en muy pocos momentos se expresa objetivamente sobre éste. Estos momentos de objetividad en el primer párrafo del comienzo y el último párrafo del cuento. Leamos el párrafo final:



Chirrió la puerta. Con los ojos abiertos, desde los ladrillos, vio el calabozo lleno de la ceniza de la madrugada, y en la puerta, alto y ancho, Ño Gaspar y detrás de Ño Gaspar las caras, las cobijas, los fusiles y los machetes de los hombres de la comisión.

Como se observa, el narrador ha tomado distancia del personaje y lo objetiviza en el enunciado; es cierto que todavía se puede ver cómo el narrador sigue percibiendo lo que percibe Hilario; pero esta vez hay una separación, un alejamiento, ya el narrador no es la expresión inconsciente del personaje en el monólogo interior, por ejemplo, sino que se ha convertido en un reflejo donde se nos muestra a Hilario en su compromiso presente, en la soledad frente a su propia circunstancia; lo deja irremisiblemente solo frente a su destino, desamparado frente a su condena.

### **Tiempo de la historia y tiempo del discurso**

Con relación a la temporalidad del relato literario, Tzvetan Todorov lo divide en tiempo de la historia y tiempo del discurso. Siguiendo esta perspectiva, el tiempo del discurso es aquel tiempo unidimensional, lineal, el tiempo marcado por las deixis gramaticales, temporales, es decir: las categorías verbales presentes en el discurso; mientras que el tiempo de la historia es pluridimensional, pues en ella las acciones pasadas son actualizadas, es el «tiempo de la ficción», o «tiempo narrado o representado, temporalidad propia del universo evocado (...)».

Refiriéndose al tiempo del relato, Todorov expresa «En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo, pero el discurso debe obligatoriamente poderlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta (...)».

En lo que respecta a la temporalidad del discurso en «El Baile del Tambor» observo que hay un predominio del tiempo pasado sobre el presente. Todas las acciones están acompañadas

de verbos en pasado simple, copretérito o pretérito imperfecto y pluscuamperfecto de indicativo; esto debido a que el relato está fundamentado en la narración; por eso los pocos verbos en presente que hay en el cuento de Uslar Pietri pertenecen a los escasos diálogos que no denotan acción. El empleo de estas tres formas de pasado contribuye a distinguir dos planos narrativos en la historia: el pasado reciente y el pasado remoto del personaje. El primero estaría dado cuando Hilario es apresado y encerrado en el calabozo o cuando al final del relato «Ño Gaspar» y la comisión lo van a sacar del calabozo para llevarlo al lugar del castigo.

El segundo —pasado remoto— está expresado por la retrospectión que hace Hilario cuando comienza a rememorar sus inicios como recluta, cuando vio castigar al desertor y cuando él mismo se fugó del cuartel y vagaba por los alrededores del pueblo; el monólogo interior y el *flash-back* contribuyen a destacar este pasado remoto del personaje diferenciándolo del pasado reciente.

Ahora bien, refiriéndome al tiempo en que se desarrolla la historia observo que dura desde el anochecer de un día —Hilario es apresado por «Ño Gaspar» la noche del baile cuando no puede resistir el ritmo del tambor y olvidando toda preocupación se introduce a la plaza del pueblo para bailar con Soledad— hasta el amanecer del día siguiente cuando la comisión y Ño Gaspar van a buscarlo. Hilario pasa una larga y alucinante noche, plena de presagios, en el calabozo.

### **La deformación temporal**

Interpretando a Todorov infiero que la deformación temporal en el relato se da cuando el «autor implícito» no respeta la linealidad temporal del discurso y rompe la continuidad secuencial de la historia. En el caso de «El Baile del Tambor» hay deformación temporal porque las acciones no están dadas

linealmente y no hay continuidad secuencial de la historia. Para ejemplificar esto me baso en que las vivencias remotas de Hilario no son dadas por el narrador al comienzo del cuento, lo cual sería una forma de conservar la linealidad temporal de la historia; este pasado remoto es presentado por el narrador hacia la mitad del discurso, cuando ya ha dado a conocer las vivencias más recientes del personaje —Hilario es primeramente apresado y luego en el calabozo da a conocer sus vivencias y sus temores, por medio del narrador— y por ese mismo motivo no se observa secuencia lineal en la historia. Otro hecho que confirma lo anterior se da cuando al comienzo del discurso de «El Baile del Tambor» Hilario ha sido tirado en el calabozo y siente como los pasos de «Ño Gaspar» se van alejando pesadamente; luego, más adelante el discurso nos muestra al mismo personaje cuando es apresado por «Ño Gaspar» en el momento en que bailaba con Soledad; esto se hace inteligible al lector porque a nivel de la historia el personaje en su calabozo rememora el instante en que fue apresado. Un hecho que justifica la no linealidad del relato es que el narrador no puede adelantarse al personaje porque el «autor implícito» lo ha ubicado en igualdad de condiciones con el personaje y solamente puede contar lo que este va dejando conocer. Debo aclarar a este respecto, que el borrador está a nivel de discurso, mientras que el personaje está a nivel de la historia.

Otro punto que pertenece a la deformación temporal y que caracteriza al cuento estudiado en su circular en lo que respecta al discurso; digo circular porque el cuento comienza y finaliza en el mismo espacio físico; el calabozo. Sin embargo, la historia tiende a ser continuada por imaginación del lector, por la misma incertidumbre con que finaliza el cuento: nunca se sabrá si Hilario fue castigado o no, si fue muerto o no; la simpatía o antipatía que el lector le haya tomado a este desamparado desertor, resolver en la fantasía particular de cada uno

la suerte final de Hilario. Esto hipotéticamente, porque en la realidad de la historia las acciones han quedado sin resolver, en un suspenso admirablemente logrado y que es constante en la obra cuentística de Uslar Pietri y que le da a dicho autor la alta significación de ser un verdadero creador en el género narrativo.



## Aproximación interpretativa acerca de *Calígula*<sup>28</sup>

Calígula es el emperador romano, de origen africano, al que la historia considera, conceptúa y juzga como demente o psicópata por sus innumerables asesinatos y desmesurados excesos y del que se cuenta que nombró cónsul a su caballo. Este es el Calígula histórico. Pertenece a la historia.

Albert Camus ha recreado o, mejor dicho, ha creado un *Calígula* para el teatro, para el arte; plenamente entificado de la «desesperación», la «angustia» y el «desamparo» de la humanidad; que expresa dramáticamente lo absurdo de la existencia, lo vive, lo siente en carne propia y consigue que nos identifiquemos con él, en su infinita maldad, con su angustiada condición humana. Desde luego, este *Calígula* conserva del histórico, la maldad, la criminalidad y los excesos; se diferencia porque conserva la lucidez y sus motivos se justifican metafísicamente. Hubo un momento en su vida que fue bueno, pero inconsciente y cuando se da cuenta «que los hombres mueren y no son felices» adquiere conciencia de la oscuridad y se transforma en el hombre «puro en el mal» que va más allá de los límites en la ejecución del poder, «el único artista que pone

---

28 Marcó, Yubana: «Aproximación interpretativa acerca de “Calígula”». *Diario de Oriente*. Suplemento Cultural *Ribazón*. Arte, pág. 6. Barcelona, domingo 28 de diciembre de 1980.

de acuerdo sus pensamientos con sus actos» en un desaforado intento por vencer lo absurdo.

La pieza teatral está concebida en cuatro actos, donde el personaje central y sobre el cual giran todas las acciones es el emperador, de allí que las situaciones sean consecuencia de sus actos. Calígula es la situación.

El espacio donde transcurre la acción es reducido, el jardín y algunos salones del palacio de Calígula.

El primer acto de la pieza es el descubrimiento de lo absurdo por parte de Calígula y que da comienzo a su transformación. En los actos segundo y tercero los súbditos sienten el peso y las consecuencias del cambio, comienza a gestarse la conspiración para asesinar al emperador. En el acto cuarto se resuelve la conspiración, y Calígula es asesinado por Querea y los patricios. El último soliloquio del emperador es patético, ante un espejo que le devuelve la imagen de un «yo» absurdo y Calígula confiesa su fracaso «... bastaría que lo imposible fuera. ¡Lo imposible! Lo busqué en los límites del mundo, en los confines de mí mismo, tendí mis manos, tiendo mis manos y te encuentro siempre frente a mí y por ti estoy lleno. No temé el camino verdadero, no llego a nada. Mi libertad no es buena. ¡Nada! Siempre nada...». No ha podido terminar con lo absurdo, el mismo representa el absurdo y sus últimas palabras caen como una profecía: «Todavía estoy vivo».

Hay cuatro personajes de fundamental importancia en la trama, que guardan profunda relación con Calígula, ellos son: Celsoni, Helicón, Escipión y Querea. Además de estos cuatro personajes de especial condición, hay otra cuya función es de relleno (los guardias, servidores, poetas y la mujer de Murcio). Otros como los patricios, el caballero, el intendente, Mereya y Mucio; si bien no son fundamentales, son indispensables en el desarrollo de la trama.

Cetonia es la vieja y consecuente amante, fiel y resignada seguidora de las ideas del emperador. A veces pareciera conciliar con lo absurdo, pero es sólo un instrumento de Calígula. No es un personaje intenso.

Helicón, el fiel esclavo del emperador, su confidente, con que él diga que más prudente es «ser un espectador».

A primera vista parece un personaje absurdo; pero más acertado es decir que es comprensivo y hasta resignado ante las situaciones absurdas, no porque está consciente de ello, Helicón «nunca piensa», sino por la «experiencia vivida». «Nací esclavo y, por eso, hombre honrado; la virtud la aprendí a golpes de látigo. Calígula no me pronunció ningún discurso. Me hizo libre y me acogió en su palacio...». Dice a los patricios «... Vosotros que comerciáis con la virtud, que soñáis con la seguridad como las jóvenes sueñan con el amor... Vosotros creéis capaces de juzgar a aquel que ha sufrido sin necesidad...». Y los reta «... Este esclavo está por encima de vuestra virtud, porque él todavía es digno de amar a este amo miserable al que defender contra vuestras nobles mentiras contra vuestras bocas perjuras...».

Escipión el joven sensible, conscientemente bueno; puro en el bien, a quien Calígula le mató su padre, no puede ser enemigo del emperador, aunque en un principio cree odiarlo y hasta se siente capaz de matarlo, se da cuenta que no puede hacerlo, todas las cosas adoptan para él rastro del amor, además dice «... puedo estar contra él. Si lo matara, mi corazón por lo menos estaría con él». Escipión se parece a Calígula «... La misma llama nos quema en el corazón», padecen la misma angustia y «para ninguno de los dos hay salida».

Querea es el cuarto personaje de importancia en la obra, es el literato, Calígula lo desprecia; no obstante, admira su valor. No quiere entregarse a lo absurdo aun cuando está consciente de su realidad se resiste a él, no lo deja florecer en su corazón,



se siente dispuesto a abonarlo ni a dejarse llevar por su angustia. Es más da el «salto» y lo echa a un lado, sutiliza —porque le conviene para su tranquilidad— su franca sensación de lo absurdo («Lo absurdo no tiene sentido sino en la medida en que no se lo consiente». *El mito de Sísifo*). Es por ello que su oposición a Calígula tiene razones profundas a que no tienen la de los demás —patricios—. No lo mueve la intriga, la vanidad ni la humillación; conoce los motivos del emperador y siente profundo miedo porque ve amenazada su tranquilidad espiritual, «la muerte es secundaria» para Calígula, su filosofía atenta contra la razón y por eso se transforma en cadáveres y desgraciadamente no tiene objeciones; hay necesidad de luchar contra el emperador porque triunfa «esa victoria significaría el fin del mundo», «la vida no será nada». Calígula tiene ese rostro que Querea «Quiere enmascarar».

Los personajes más intensos aparte de Calígula son Escipión y Querea. Escipión no consigue darle un cauce equilibrado a su conciencia de lo absurdo. Él representa la medida, mientras Calígula no busca razones ni cree en su intensa embriaguez de imposibles. Escipión —luego de despedirse del emperador— se retira a buscar razones aunque crea que «ya nadie tendrá nunca razón». Mientras el primero elige hacerse «puro en el mal»; el segundo elige el bien. Ambos son poetas, llevan dentro de sí el germen de la poesía; Calígula actúa sus poemas, no los escribe. Escipión tampoco necesita escribirlos pero se da cuenta que no es posible realizarlos.

Calígula busca sobrepasar lo imposible, reta continuamente a lo absurdo, paradójicamente a sus actos el ama la humanidad y no quiere resignarse a cargar con el peso de su descubrimiento sin superarlo y de allí que desee que todos «vivan en la verdad» y justamente tiene el poder y es intensamente humano y generoso cuando dice: «Mi voluntad es cambiarlo todo. Daré a este siglo el don de la igualdad. Y cuando todo esté nivelado,

lo imposible al fin en la tierra, la luna en mis manos, entonces quizá yo mismo transformado y el mundo conmigo; entonces al fin: los hombres morirán y serán dichosos». Y sólo así se puede justificar el asesinato y los excesos Calígula aspira matar lo absurdo en su raíz, elige el mal como medio porque él fue bueno y nada remedió: el sentimiento de lo absurdo lo hace expresar: «... Vivir, Cesonia, vivir es lo contrario de mara». Es un intento desesperado o por enseñarle la verdad al mundo, por mostrarle la desesperanza del género humano; Calígula emprende contra los Dioses, el mismo se disfraza de Venus y obliga a los patricios a que le adoren y le rindan tributo, entonces le dice a Escipión: «... Todo lo que se me puede reprochar (...) es haber hecho otro progreso en la vía del poder y de la libertad. Para un hombre que ama el poder, hay en la rivalidad de los dioses algo irritante. La he suprimido. He probado a esos dioses ilusorios que un hombre, si se lo propone, puede ejercer, sin aprendizaje, de ridículo oficio que ellos desempeñan». Calígula les dice a los hombres con toda crudeza que no tienen «amparo», los dioses no sirven, cada hombre es Dios para sí mismo.

Hay un momento en el texto que nos hace recordar el concepto de la «náusea» sartreana, no porque Camus sintiera la influencia de Sartre; podría explicarse por la concepción que ambos tienen del absurdo. Además, Camus en *El mito de Sísifo* difiere de los existencialistas y dice: «no tomo la libertad de llamar suicidio filosófico a la actitud existencial...» en el mismo texto reconoce que la «náusea» sartreana es también lo absurdo, esto nos permite afirmar que entre ellos hay afinidad, pero no influencia. El momento en cuestión es cuando Calígula confiesa a Cesonia: «... Y lo más atroz es éste gusto en la boca. Ni de sangre ni de fiebre, sino todo a la vez. Esa que mueve la lengua para que todo se ponga negro y los seres me repugnan. ¡Qué duro, qué amargo es hacerse hombre!».

«Calígula» conforma junto a la novela *El Extranjero* y el ensayo filosófico-artístico *El mito de Sísifo* un tríptico camusiano. Fueron escritos uno detrás de otro, la pieza teatral en 1938; la novela en 1940 y el ensayo en 1941.

La novela y la pieza teatral pueden ser asimilados, comprendidos y explicados a través de la lectura del ensayo. *Calígula* y *El Extranjero* guardan estrecha relación, aun cuando se diferencian como género literario. Ambos personajes son asesinos, pero no en la misma medida; Mauresault es modesto y oscuro ante Calígula: el primero no se puede explicar por qué mató, el segundo está consciente del porqué lo hace. Ambos fueron conscientes y luego adquirieron consciencia de lo absurdo. Ninguno de los dos se presta al juego de la sociedad y se niega a mentir, colocan la verdad por encima del sentimiento.

## *Altazor*: el cuerpo como reflejo del universo<sup>29</sup>

*Altazor* es una de las obras más extraordinarias hechas en lengua castellana en el siglo xx y la obra más trascendental de ese latinoamericano que se llamó Vicente Huidobro, cuya lúcida conciencia del oficio del poeta y del lenguaje poético lo llevó a teorizar sobre literatura y dio a luz un movimiento, el Creacionismo, que revolucionó y conmovió los cimientos de la estética poética de su tiempo, en Europa y en América.

Este poemario está compuesto por un solo y largo poema que conserva su unidad temática o discursiva a través de un prefacio y siete cantos, ofreciéndonos una multiplicidad de posibilidades interpretativas y críticas. *Altazor* es un poema-sol, un poema-pájaro un poema-símbolo; abierto a lo humano y lo divino, a la razón y a la intuición, al amor y a la pasión. *Altazor* es ese viajero alado que al igual que el Ulises de la *Odisea*, el Eneas de la *Eneida* y el Dante de la *Divina Comedia*, nos va relatando a través del prefacio y cada uno de los siete cantos del libro, un viaje pavoroso no de caída y oscuridad, ascenso e iluminación; viaje en paracaídas desde el nacimiento —a los 33 años— hasta la «estrella apagada» de la razón, o desde esa

---

29 Marcó, Yubana: «*Altazor*: el cuerpo como reflejo del universo». *Diario del Caribe*. Suplemento Cultural *Viento de Abajo*. Nro. 9, pág. 12. Porlamar, isla de Margarita, lunes 26 de enero de 1981.

misma estrella hasta el Absoluto o la Muerte; viaje dirigido por un Mago:

Mago he aquí tu paracaídas  
que una palabra tuya puede convertir  
en un parasubidas maravilloso  
como el relámpago  
que quisiera cegar al creador.

En fin, es un viaje hacia el encuentro con el Centro, con el Tao, la Unidad, la Iluminación; búsqueda eterna y máxima aspiración del hombre, esa criatura rota, fragmentada, adolorida, caída.

Este trabajo es un acercamiento intuitivo, sensible y subjetiva, a lo que llamaríamos el lado Espiritual y esencialmente no-razonable de la obra; acercamiento por lo demás desprendido de todo cuanto se relacione con la crítica objetiva y metódica, exhaustiva y amplia —con la razón y los sentidos— que debe caracterizar a un investigador y estudioso de la literatura.

Comienzo pues, a relatar la experiencia de mi acercamiento o de mi lectura de *Altazor*.

Tomo el libro entre mis manos, lo abro y mi cuerpo se prepara para recibir su influjo: alma y espíritu, sentidos e intelecto se conjugan para aprehenderlo, para comprenderlo, para penetrar en su Conocimiento, para iniciarme en su lenguaje secreto, en su esencia simbólica.

En prefacio me hace nacer de nuevo junto a *Altazor* y mis días se hacen iguales a mis noches «nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor» y he aquí que soy pájaro-acróbata y mi Padre se hace y mi Madre aurora; tomo el mismo paracaídas de *Altazor* y puedo reconocer la muerte en cada uno de los sueños del hombre y distingo pájaros-aeroplanos y cuerpos-barcos naciendo, desprendiéndose de la aurora. Y oigo «al Creador sin nombre, que es un simple hueco en

el vacío, hermoso como un ombligo». Y voy nombrando las cosas con el «ruido» de mi voz, y el océano y el sol y la tierra se forman. Y creo la boca y sus dientes y su lengua para aprender a callar. Entonces mi paracaídas empieza a caer vertiginosamente, en el abismo de la Nada o de la Muerte poseedora de una fuerza de iluminación mayor que la de los ojos de la «amada» o de la vida.

El paracaídas se nos enreda en una estrella apagada por obra y gracia de la razón o de la conciencia inútil; descansamos y *Altazor* me da el secreto profundo de la poesía y de la luz, del tiempo y del espacio; el hombre sólo tiene dos direcciones posibles «el sur y el norte», el Cenit y el Nadir.

Nos invade nuevamente el vértigo de la caída; ya no hay más «estrella apagada» sino sueños y vislumbramos «la Virgen sentada en una rosa» o centro de luz, y su lengua es callada y unificadora y es el alma desamparada la Virgen que pide amor y forma el infinito en su mirada y permite que el pasado descansase en él. La Virgen nos ha dejado y somos náufragos de la luz y nuestros ojos se hacen soles o centros de luz y volcamos nuestras miradas hacia abajo, hacia la tierra y descubrimos nuestra videncia. Volvemos a reconocernos y creamos símbolos, palabras o astros para que ustedes los nombres, y desaparece nuestro intelecto para convertir nuestro cerebro en sol, en foco de revelaciones; entonces cada sensación y cada acto contribuyen para agudizar nuestro sexto sentido así nuestro centro sensible —el corazón— se llena de luz y acalla a la razón, adormeciéndola, y las manos se nos colman de clarividencia al lavarlas en la mirada o el río luminoso del Centro y cada uno de los dedos se hacen rayos por la lluvia; entonces la tristeza nos alcanza de improviso; recordamos nuevamente que estábamos cayendo, cayendo del nacer hasta la muerte, y el paracaídas es también la rosa mística del Dante, y así el silencio «es el ruido siniestro» de nuestros corazones aterrorizados.

Tratamos de liberar el alma para poder sentir el otro lado de las cosas y poder revelarnos ante el «huracán» de la razón. Y ahora hombre o poeta, símbolo de ti y para ti mismo recibe tu vida para morir o para sentir el vértigo maravilloso de la caída en el abismo; no obstante, *Altazor* y yo somos magos y tenemos el don de subvertir lo irreversible y si tú hombre te conviertes en mago una palabra tuya puede convertir tu paracaídas en un parasubidas maravilloso, como el relámpago que quisiera cegar al creador, pero tú no podrás lograrlo mientras no consigas recordar tu primera serenidad, tenebroso que olvidaste sonreír.

Entonces comienza la creación de los Siete Días y los días se hacen cantos y cada canto es camino de ese inmenso mandala del Tao, o rama del árbol epirótico del Cosmos. En cada canto la paradoja nos hace convertir la caída en ascensión y nos llevan a rescatar el silencio por las palabras. Estamos en el Canto I, descendemos al tiempo de la tierra pero continuamos en el espacio, extraviados, solos «en medio del universo» donde «no hay bien, ni hay mal, ni verdad, ni orden, ni belleza». Y nuestros ojos son heridas abiertas de a la angustia y pedimos al hombre que limpie su claridad de la razón y los principios y que deje caer «sin miedo al fondo de la sombra» o del caos; y lo vemos desamparado en la noche, cayendo, siempre cayendo de su cénit a su nadir y de sus pies a su cabeza, sin saber «lo que quieren ni si hay redes ocultas más allá de la vida, ignorantes de su destino y de su Centro. Ni saben si no hay mano y no hay pecho», entonces el borde de nuestros ojos o abismos nos sirven de base para presenciar la entrada de la poesía o de los símbolos.

Abrimos nuestros ojos en el siglo de la muerte de Dios o de Cristo, ese Cristo con cuerpo agónico y con su signo apagado que deja un vacío imposible de llenar; y hay guerra entre los hombres en este año 1919, pero he aquí que ha llegado la «única esperanza» para que el hombre recupere su Justicia

Terrena, su propia humanidad perdida y que «Millones de obreros han comprendido al fin». Ahora *Altazor* y yo estamos rodeados de misterios, todo nuestro microcosmos es reflejo del universo y nuestros pies son playas, nuestra cabeza un sol, nuestra cabellera, rayos, nuestro corazón un Centro o sol y nuestras manos no son ya distancia o posibilidad sino caricia ardiente para nuestra luz interior; y hemos de cambiar «nuestra suerte» porque nuestra oscuridad —carne— se convertirá en luz, nuestro caos en orden y nuestra muerte será trocada en renacer; pero al hombre lo persigue aún la llamada primaria de la reproducción y continúa cayendo en «la trampa de la inconsciencia» y nuestra lengua nos duele y las palabras carecen de luz y de alas y pedimos entonces «el infinito como una flor» para nuestras manos. Nos duelen nuestros pies o nuestra tierra; ya no somos clarividentes; los ojos, la boca y las manos solo saben dolerse y ennochecer amargura; y renegamos del cuerpo y la razón, del espíritu y del alma «que se rompa el andamio de los huesos» que se derrumben las vigas del cerebro; ya no caben las palabras en el alma, ya los símbolos fomentan el caos y la lucha; en la ardiente tempestad de nuestro cráneo, y nos convertimos en la más trágica de las orquestas. Somos hombres heridos, adoloridos «el sol nace en nuestro ojo derecho y se pone en nuestro ojo izquierdo», somos corazón y cerebro, emoción y angustia, apoyados en nuestro intelecto; por nuestra boca hablarán los hombres, sin luz en su mirada; sin música en su lenguaje, con nostalgia de ser barro y piedra de Dios árbol. Pero volvemos a ser clarividentes y la luz nos entra por los ojos, las manos, los pies y la boca y podemos evitar que tú, hombre, caigas de tu cenit a tu nadir, porque nuestra palabra es electricidad y nuestro «paracaídas un pararrayos de Dios» y has nacido hombre como árbol.

Llega el segundo día, el segundo canto, *Altazor* y yo cantamos a la mujer, a la madre tierra, a la madre terrible, a la virgen



primaria, a la creación pura. Y esta ánima es lo que nos falta para completar la unidad y ella es vía hacia el dolor o la felicidad, hacia la vida o la muerte, hacia la unidad o la fragmentación. Y he aquí que es clarividencia, oscuridad; abismo, ama y posee el secreto de las mareas del Centro y posee la facultad «escuchar el murmullo de la eternidad». Sus ojos son luz; su boca, palabra esencial; sus manos, clarividencia; su vientre, creación; sus senos, primera sustancia; su frente y su cabeza guardan las revelaciones del Círculo Celeste; su garganta, música sagrada; su cabellera motiva la luz y la oscuridad; en verdad, mujer, *Altazor* y yo te decimos: «si tu murieras/las estrellas a pesar de su lámpara encendida/ Perderían el camino/ ¿Qué sería del universo?».

El canto del tercer día ha llegado. *Altazor* y yo nos proponemos en nuestra caída —suspendida ahora en el espacio, más cercana a la tierra— buscar el lenguaje esencial, la palabra perdida, la voz del silencio; por ello hemos de «romper las ligaduras» del lenguaje humano, su tono, su significado. Para eso el sol de los ojos nos guiará al Centro «proyectado en cielos uniformes»; el alma buscará su música perdida en la primera edad del hombre, y vendrá volando ese «primer hombre a iluminar el día», y el espacio se quedará herido y «las miradas serán ríos, y los ríos heridas en las piernas del vacío». Y para lograrlo hemos de matar al mal poeta que usa y abusa de la lengua y hemos de acabar con su poesía sin magia, sin luz, sin Centro. Y así hemos de ordenar el caos de la palabra de lo nombrado y unificar nuestros fragmentos para ser ríos, árboles, piedras, amores, aire, fuego, campanas: Todas las cosas, y haremos que el sol abra los ojos a un «nuevo paisaje solemne» luego del «entierro» de la falsa poesía. Y resucitaremos las lenguas del hombre, las iluminaremos «con cortocircuitos en las frases/Y cataclismo en la gramática» y haremos el milagro de llevar al hombre por sobre la muerte y sus piernas no serán

imágenes de lo inferior y se alumbrará con su sonrisa y contagiara de astros su palabra y estallará su voz en la ebriedad de sus luciérnagas y «sentirá el vértigo de la libertad; entonces la palabra tendrá luz propia como las estrellas, después de un “combate singular entre el pecho y el cielo» y con un «total desprendimiento al fin de voz de carne», el lenguaje será «Eco de luz que sangra aire sobre aire/ Después nada, nada/ Rumor aliento de frase sin palabra».

Llegamos al Cuarto Día. Nuestro viaje se torna agotador pero «no hay tiempo que perder» y el ojo lo sabe y la Gran Madre también, pues su «mirada forma el mundo de las estrellas y Altazor y yo comprendemos que «hay que cuidar el ojo precioso regalo del cerebro/el ojo anclado al medio de los mundos», pues el ojo es luz o faro para el hombre, y sin ellos carecemos de horizontes, de infinito. Altazor y yo volteamos las palabras y los símbolos de los hombres, resolvemos el río de su lengua para lograr pescar en su cauce la palabra esencial, pues «no hay tiempo que perder» ya que el fin de la caída parece inevitable; por eso tratamos de evitar que el tiempo-golondrina-transcurra: lo quebramos, mezclamos, lo volteamos en un desesperado intento por detenerlo y acudimos a la música y solfeamos rosa y ruiseñor; hasta los árboles y las flores cantan, pues «no hay tiempo que perder»; rompemos con Dios porque él no puede evitar nuestra caída; el hombre cae definitivamente, yace en la tierra; pero Altazor y yo somos pájaros-Azores —«fulminados por la altura», yacemos ¿en el espacio, rasando la tierra en la tierra?— junto a «Vicente anti-poeta y mago».

Y ocurre que nos ha cegado nuestra propia luz, más: no lloraremos y no permitiremos que la oscuridad nos guíe. Y lanzaremos los seres (piedras) hacia el infinito, vigilarémos que el hombre —aeronauta— no mate su propia luz, «no sea el auricida», trazaremos caminos en el cielo, que este conserve su

fuego homicida, porque nuestros ojos han visto el origen, la cabeza, la raíz de la libertad, la esencia de las almas. «No hay tiempo que perder» pues «la eternidad quiere vencer»: procedamos a ahogar la muerte en la noche del océano e impidamos que nos ciegue cegándola a Ella con su esplendor y su sonido. Pero la altura no nos fulminó, en vano divisamos un espacio luminoso en el cuerpo-cruz; la tierra, el cielo, la noche, el día, son uno en el universo y «El pájaro tralalí canta en las ramas de —nuestro— cerebro/ Porque —en—contramos la clave del eterfinifrete/Rotundo como el unipacio y el espaverso y la palabra esencial se deja descubrir poco a poco «Uin vivi/ tralalá, tralalá/Aia ai ai aiaa ii».

Es el Quinto Día. *Altazor* y yo comenzamos a explorar lo inexpugnable, el invisible círculo del Centro que no es redondo ni profundo como creen los ojos o cómo piensa el corazón; poblaremos con palabras nuevas o palabras-luz el espacio que dejó vacío el lenguaje anterior, vacío, quebrado, disonante. Nos proponemos jugar con las palabras del hombre para confundir el tiempo y a la vez vencerlo y nos embarcamos en la lucha contra el molino del viento, del portento, un fragmento, de desamparamiento, para aposento, como ornamento, a su so-tavento, que inventamos para el final tejer «las noches y las mañanas» o hilar «las nieblas de ultratumba»; todo esto para hacer posible nuestra unión con todas las cosas o para transformarnos en luciérnagas e ir iluminando las ramas de la selva. Y somos hombres-pájaros y hombres-árboles para conseguir que en la tierra realicen los hombres en su máxima aspiración: el encuentro con los Absolutos, porque el hombre reproduce en su cuerpo la tierra toda y el universo. Y en este quinto día abandonamos definitivamente el paracaídas, ya no lo necesitamos, pues casi somos espejo y reflejo; nos absorbe la gran magia del Centro; desde el cuarto día no nos posee el vértigo de la caída.

Y oyendo «la risa de los muertos debajo de la tierra» nos preparamos con el «caballo de la fuga interminable» y empezamos a subir galopando por el arco iris; así nos encuentra el Sexto Día y nuestro lenguaje recobra la primera serenidad y estamos próximos al infinito «y al clarín de la Babel», es fácilmente comprendido y nuestros ojos y corazones se transforman y podemos ser cristal, lámpara, lágrima, molusco y somos un solo nudo y somos a un tiempo lo uno, lo doble, lo triple, lo cuaternario, centro, noche y día, árbol, piedra, fuego, aire, tierra y agua; somos más lámpara que Aladino; gloria, trino y apoteosis; hemos logrado anclar el tiempo —golondrina— y la lengua es solamente nadadora y olvidamos las piernas, los ojos, las manos, las orejas; somos Aeronautas Iluminados del terror, desmayados ante el prodigio del haber alcanzado el «cristal sueño/Cristal viaje/Cristal muerte». Y al Día Séptimo somos poseedores de la Gran revelación, la palabra esencial y primigenia está en nosotros, es nuestra estrella guía, aquí somos «marecientes y eternautas», «isonautas» en el éter luminoso, en la primera fuente del sonido; somos «infinautas», navegantes infinitos del Tao; «lalalí/iaiiiio/Aiaiaia iiiioia».



## Literatura oral: aspectos positivos y negativos del término<sup>30</sup>

El concepto «Literatura Oral» entendido literalmente como el arte creado por el pueblo, cuyo instrumento es la palabra expresada verbalmente y no por escrito, no ofrece ambigüedad de sentido. Mas, si digo que este término condensa o recoge las narraciones, cuentos, leyendas, consejas y poesías de las llamadas sociedades tradicionales. Exclusivamente el término comienza a cobrar discutida ambigüedad.

La civilización oral entendida como propia de las sociedades tradicionales o «primitivas», se basa en la trasmisión oral de las tradiciones y tiene por característica la carencia parcial o total de la escritura, al afirmar que la Literatura Oral es propia de estas comunidades no entraría en contradicciones, pues supone que su instrumento de comunicación es la palabra, el lenguaje hablado, aun y cuando no existen sociedades orales puras. Pero ocurre que la Literatura Oral forma parte de lo que la Antropología ha llamado «oralidad», ésta no implica privación de escritura; es más, existe en las sociedades con escrituras, siempre subsiste algún vestigio de tradición oral; siempre hay restos de herencias culturales no escritas; de allí que las civilizaciones de la escritura también posean una Literatura

---

30 Marcó, Yubana: «Literatura oral: aspectos positivos y negativos del término». *Diario del Caribe*, pág. 2. Porlamar, isla de Margarita, martes 14 de julio de 1981.

Oral, aunque los medios de comunicación de masas como la radio, cine, televisión, prensa, desplacen esos restos de oralidad; un ejemplo de convivencia de las dos civilizaciones (la oral y la escrita) es Latinoamérica: al lado de una promisoriosa civilización escrita, científica y técnica, perviven mitos indígenas, bailes, cantos, artes manuales y culinarias, supersticiones, etc., transmitidos de generación en generación, desde antes y después de la conquista.

Vista desde este enfoque, la Literatura Oral no es exclusivamente de las sociedades tradicionales, también entra en el patrimonio cultural de las sociedades de la escritura, éstas en los primeros estadios de su evolución también fueron orales sólo que para el primer tipo de sociedades, la oralidad es el mejor instrumento de comunicación y conservación de sus tradiciones, de su bagaje cultural: para estas comunidades la narración de cuentos, mitos, consejas y leyendas implica, en cierto modo, un ritual, pues hay un tiempo para narrarlas y escasas personas pueden encontrarlas; un cuento puede tener influencia sobre la forma de vida de una tribu y sentar, incluso, un precedente jurídico, como dice el etnólogo Marcel Mauss: «...existe en ésta literatura la noción de una obra pía, es decir, que intenta la edificación de los oyentes», ciertos mitos son claves para conocer el origen de algunas tribus y pueden constituirse en puntos de investigación histórica.

Si aplico lo anterior en forma más restringida y cuidadosa a las sociedades de la escritura y digo que en éstas aún tienen relativa influencia sobre el comportamiento ético de las comunidades, ciertas consejas, cuentos o leyendas, por ejemplo «La Sayona», «El Silbón», «La Sirena», y otras en Venezuela, puedo inferir que la Oralidad, en este caso la Literatura Oral permite conocer los valores y los símbolos de una determinada cultura y esto nos daría un lado positivo de la significación del concepto «Literatura Oral».

Un aspecto negativo del término estaría en el enfoque que se le haga desde una posición estrictamente literaria o humanística. Como es natural, en una sociedad de la escritura tiende a escribir las manifestaciones creativas de los pueblos para conservarlas; pero en el caso de las tradiciones orales este sistema no es muy acertado, escribir la Literatura Oral, por ejemplo, es contradictorio, además que al hacerlo se le está estancando, momificando y disecando, puesto que las narraciones orales son entidades vivas y dinámicas, siempre sufren suaves o profundas modificaciones, ya que las repite o hace recreándolas, vivificándolas y adaptándolas espontáneamente al tiempo y a las condiciones que vive.

Por otra parte, estaría en discusión el aspecto «no literario» el término Literatura Oral. Para algunos la literatura no tiene un fin determinado; es más, han existido épocas en que la literatura fue «arte por el arte», con el simbolismo, por ejemplo; la Literatura Oral siempre tiene un fin determinado, como dije anteriormente, una narración oral puede tener como fin sentar las bases éticas o religiosas de una comunidad, como expresa Marcel Mauss: «... tal literatura (la oral) conlleva unos significados que son a la vez extraliterarios; no está por tanto, desnuda de sentido como la nuestra: el destino del cuento no es todo decir alguna cosa...». Otra particularidad que presentan los cuentos a las narraciones orales es que no pueden ser entendidas o explicadas desde un enfoque estrictamente literario sino que hay que aplicar simultáneamente psicoanalíticas y antropológicas para su análisis. Ahora si partimos del concepto de Literatura tal como nos lo da el diccionario «Una de las bellas artes, que emplea la palabra como instrumento» y si revisamos también que lo que entendemos por Oral es lo que expresamos verbalmente o con palabras vemos que en su significado literal la Literatura Oral no ofrece diferencias con la literatura escrita. Hay quienes como Marcel Eliade tienen claro



lo que significa para nosotros cultura de la escritura o del libro, eso de las tradiciones orales, dice: «La revolución operada por la escritura fue irreversible. A partir de entonces, la historia de la cultura, no tomará en consideración sino los documentos arqueológicos y los textos escritos. Un pueblo desprovisto de esta clase de documentos es tenido como un pueblo sin historia (...) Las creaciones populares, en que sobreviven aún el comportamiento y el universo míticos, proporcionaron a veces, una fuente de inspiración a algunos grandes artistas europeos. Pero tales creaciones populares no desempeñaron jamás un papel importante en la cultura. Han acabado por ser tratadas como “documentos”, y, en cuanto tales, solicitan la curiosidad de ciertos especialistas. Para interesar a un hombre moderno, esta herencia tradicional oral ha de presentarse bajo la forma de libro».

## *El camino de El Dorado* impresiones de una lectura crítica<sup>31</sup>

Hace unos cuantos años cuando estudiaba bachillerato, realicé mi primera lectura de *El camino de El Dorado*, del escritor venezolano Arturo Uslar Pietri; lectura obligada que, francamente, me decepcionó un poco; me dejó también un cierto prejuicio con respecto a las otras obras de dicho autor, pero lo he logrado vencer gracias a la lectura de sus interesantes, bien estructurados y bien contados relatos, entre los que destaco: «Barrabás», «El Próximo», «El Baile de Tambor» y «Simón Calamaris». Confieso que en los tiempos de mi primera lectura, no había desarrollado el sentido crítico que hoy poseo como estudiosa de nuestra literatura de la obra en cuestión, pero ya con una óptica diferente.

*El camino de El Dorado* es un relato novelado, con cierto apego a documentos, hechos y fechas históricas, sobre ciertos momentos de la vida y la muerte de ese famoso conquistador de origen vasco llamado Lope de Aguirre, más conocido para la posteridad como el Tirano Aguirre, personaje ganado por el pueblo, para la leyenda y cuya huella está fresca —a pesar de los siglos transcurridos— en aquella venusta playa margariteña que lleva su nombre; son muchos los caminos que lo han

---

31 Marcó, Yubana: «Literatura oral: aspectos positivos y negativos del término». *Diario del Caribe*, pág. 2. Porlamar, isla de Margarita, martes 14 de julio de 1981.

sentido desandar con cansados pasos peregrino, transformado por la lava de sus pasiones y lo han visto deslizarse vertiginosamente bajo la forma de una inmensa bola de fuego.

Esta obra presenta cierta ambigüedad en el sentido de que se hace difícil encasillarla en determinado género literario en razón de su contenido. No es una novela «histórica» porque no se ciñe con exactitud a los hechos y documentos históricos, tampoco es una «biografía novelada» puesto que no narra toda la vida de Lope de Aguirre sino, como dice Amaya Llebot: «El acontecimiento histórico encuadrado en escaso año y medio que dura la aventura es el final de unas vidas, no su curso».

Estaría de acuerdo con Orlando Araujo cuando expresa que *El camino de El Dorado* es un «libro a media vía entre la ficción y la historia, entre la crónica y la novela».

Ahora bien, en cuanto a estructura, la obra está formada por tres partes, «El Río», «La Isla» y «La Sabana», a su vez éstas se dividen en quince, ocho y nueve capítulos respectivamente; además, cada uno de ellos lleva un título que nos da la idea de cuál será su contenido, esto, a mi parecer, destruye la expectativa natural del lector, haciendo decaer la lectura y, es más, nos deja la sensación de que el autor partió de un esquema metodológico, preconcebido, actuando no como novelista sino como investigador, imponiéndole, paradójicamente, frenos a su capacidad creadora, a su propia imaginación.

La narración en sí es lineal. Todo acontece sin saltos en el tiempo. Comienza con una hermosa descripción de la naturaleza imponente del Perú, matizada con una suave poética:

El marero arrastra a veces, por un trecho como una hoja en un río, alguna aullada palabra quechua o el estribillo de un juramento castellano.

Se van narrando las acciones a medida que se van dando, en cortes sucesivos continuos. En determinados momentos,

algunos capítulos ganan nuestra atención, en cambio hay otros que nos parecen repetidos, como de relleno. No obstante, se puede decir que la obra va en crescendo, pues sus inicios traen como consecuencia el conjunto de hechos que mantienen la trama y que se van desarrollando paulatinamente hasta alcanzar un clímax, pero luego decaen. Ocurre así con la presencia del Tirano Aguirre, que empieza siendo uno más entre los expedicionarios que se proponían conquistar ese fantástico y aurífero reino de los Omaguas; luego aparece entre los dirigentes, aun con cargo secundario; «Tenedor de Difuntos» a fuerza de crímenes se convierte en el líder o caudillo de los Marañoses, rebelándose contra el rey de España, asesinando y atemorizando a sus hombres, basado en una innata astucia. Culmina con la muerte de Aguirre a manos de sus hombres, después que lo han traicionado.

Hay dos tiempos verbales. El presente indicativo que se manifiesta en ciertos momentos de la historia. El autor lo usa para narrar las acciones a medida que van ocurriendo o que están siendo realizadas por los personajes; también se halla en los diálogos y en la descripción de algunos paisajes como este caso en que el mulato Pedro Miranda imagina el Reino de los Omaguas: «Toda ciudad es de oro. Las paredes, los techos, las calles. Tienen ídolos tamaños así como yo, todos de oro macizo. Y es grande como Sevilla, con sus torres y sus puentes».

El otro tiempo es el pretérito imperfecto del indicativo. El narrador lo emplea para señalar las sensaciones y pensamientos de los personajes cuando se le coloca en su intimidad para resumir y describir ciertas acciones y presentar alguno que otro paisaje. Este tiempo permite muchos logros en cuanto al lenguaje, pues le da más dinamismo y movilidad a las acciones, así lo sentimos cuando leemos la totalidad de las escenas de violencia en la obra; un caso específico es la escena del asesinato del teniente general de Ursúa, Juan de Vargas, a manos

de un soldado dirigido por Aguirre: «Vargas, pálido, entregó sus armas. Uno de los soldados se le acercó para quitarle la cota y con brusquedad le había quitado ya un brazo, cuando por detrás llegó Martín Pérez que venía a la carrera y sin decir palabras de una tremenda estocada atravesó a Vargas y con la punta que sobresalió hirió malamente el soldado que lo estaba desarmando...».

Pero el empleo de estos dos tiempos verbales no le quita linealidad a la narración, siendo esta su principal característica. Se detecta también la presencia de un narrador omnisciente que observa y describe los diferentes paisajes por los que pasan los expedicionarios, convertidos a instancias de Aguirre en Marañones; nos hace conocer exterior e interiormente a los personajes, poniendo más énfasis en Aguirre cuyo retrato físico y psicológico nos lo va dando a pinceladas y lo viene a completar con la escena de su muerte a manos de los Marañones. Al comienzo es sólo un boceto en las palabras de Pedro de Ursúa: «... A ese Aguirre lo conozco menos. Sé que tiene fama de loco, pero anda con hija y mujer y viejo, demasiado cojo y demasiado hablador para que vaya a ponernos en jaque».

Pero la figura de Aguirre irá tomando fuerza a medida que se vayan dando los acontecimientos. El narrador omnisciente insistirá en recordarnos su figura esmirriada, cubierta de armas y su cojera, su astucia y sus accesos de ira o de soberbia, su vocecita meliflua y su falta de piedad. Se introducirá cada vez más en la intimidad de Aguirre dándonos señales para conocer sus planes imprevistos y siempre sorpresivos para sus hombres. Hay que anotar también el retrato que este narrador nos ofrece de don Fernando de Guzmán cuando es coronado de príncipe por Lope de Aguirre. Es inevitable nuestra sorpresa ante esa aguda penetración psicológica del personaje, ese cambio repentino, de actitud cuando su vanidad se ve halagada; su gesto se torna falsamente severo y autoritario. Sin duda alguna

que Uslar Pietri supo imprimirle fuerza expresiva al lenguaje de ese capítulo de *El Príncipe*.

El principal mérito de esta novela es su lenguaje. Su prosa es clara, precisa, con algunas dosis poéticas. Aunque en la primera parte de la obra, la prosa se hace retorcida y hasta cierto punto, barroca, como en las descripciones del paisaje y de los hechos de violencia. Observamos también que las frases parecen alargarse y las imágenes se multiplican como queriendo abarcar la inmensidad de aquel espectáculo de la naturaleza, se nos dice del río: «Aquella inmensa masa de agua parecía dormir sin ruido, ahíta de sí misma, viva y sensible».

Pero en la segunda y tercera partes —«La Isla» y «La Sabana»— la prosa se vuelve directa, lacónica, simple, aún cuando no se abandonan esas sutiles dosis poéticas, como en el siguiente ejemplo:

La ardiente luz del día se quedaba fuera adherida a las encaladas paredes de bahareque y a veces parecía querer entrar con la brisa del mar, que peinaba las llamas.

En las partes finales de la obra, el lenguaje se hace mucho más cortado y escueto; adquiere cierto tinte impresionista. A veces parece decaer, como si ya el autor, cansado de su esfuerzo, desfalleciera y quisiera terminar cuanto antes. Los últimos capítulos son, a mi juicio, las partes más flojas de la «novela».

Hay que hacer notar que Uslar Pietri trabaja el lenguaje en función de la creación de atmósferas; por ejemplo, la indiferente magnificencia de la naturaleza parece impulsar a los hombres en el río a cometer las más atroces barbaridades; la prosa, entonces, busca transmitir esa sensación y es por eso que se hace retorcida, torva como el Tirano. En «La Isla», en cambio, el lenguaje es nítido y preciso, limpio como el mar. En «La Sabana», a pesar de la prosa floja y cansada se alcanza ver a través de ella la falta de hospitalidad que niegan la tierra y sus habitantes a los marañones y a su jefe.

Debemos reconocer que Uslar Pietri conoce su oficio, que ha logrado darnos la imagen imponente y rebelde de su Aguirre consciente de su destino americano, y en vez de tomar en cuenta a ese neurótico que pateaba infantilmente una baraja con la figura del as de espadas, vemos más bien a un Primer Caudillo de la Independencia Americana —o como diría Miguel Otero Silva—: «un príncipe de la libertad».

Criticamos al escritor no haber sabido trabajar el material que tenía en sus manos. El Tirano Aguirre es un personaje que se brinda a la fantasía, al mito, a la conseja, a la leyenda; estamos seguros que Uslar Pietri no se dio cuenta de esto o en todo caso no se dio por enterado; oportunidades no le faltaron de unificar al hombre con la naturaleza aliciente llena de misterios y conseguir ese realismo mágico presente en la idiosincrasia del latinoamericano —recordemos por otra parte, que de acuerdo con el criterio del ensayista Luis Leal, le cupo a Uslar Pietri el honor de ser el primero en emplear el concepto realismo mágico, para referirse a la narrativa de nuestro continente—. No fue por falta de dominio o actitudes, pues Arturo Uslar Pietri maneja muy bien el realismo mágico en muchos paisajes de su cuento «El Rey Zamuro».

En conclusión: esta segunda lectura crítica me acercó a los verdaderos valores de *El camino de El Dorado*. Ya no conservo prejuicios respecto a dicha obra. Lo que sí quiero aclarar es mi opinión sobre la trascendencia de la «novela» digo que no merece el puesto en que se la tiene; a lo sumo le reconocemos un lugar secundario en comparación con otras novelas venezolanas, tales como *Cubagua* y *El falso cuaderno de Narciso Espejo*.

## Reflexiones sobre *Alcestes*<sup>32</sup>

Entre los pueblos antiguos, Grecia fue quien tuvo la influencia más decisiva en la formación de la civilización occidental. De los griegos heredamos los principios de la ciencia, la filosofía y el arte. Precisamente, con relación al arte reconocemos nuestra deuda con el pueblo griego, con la cultura griega.

Esquilo, Sófocles y Eurípides fueron griegos nacidos en Atenas y vivieron en ese floreciente siglo v antes de Cristo y cultivaron el arte de la tragedia, sus obras son tomadas hoy por hoy como la principal base de nuestra literatura, de nuestro teatro.

*Alcestes* es la más antigua de las piezas conocidas del último de los creadores de la tragedia griega.

Eurípides, quien fue, además, el más revolucionario y el más renovador con respecto a ese género pues apeló a nuevos recursos literarios e introdujo nuevos elementos dejando de lado ciertos caracteres por considerarlos anacrónicos en ese momento, también adoptó puntos de vista distintos de los ya tradicionales usados por Esquilo y por Sófocles; trabajó el realismo y le dio un nuevo tratamiento a su temática. Sin embargo, su atentado contra los convencionalismos literarios de

---

32 Marcó, Yubana: «Reflexiones sobre *Alcestes*». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Información, pág. 5, Barcelona, domingo 30 de mayo de 1982.



su tiempo no llegó más lejos pues fue conservador de la forma no obstante haberse tomado ciertas licencias métricas y repitió muchos de los temas usados por Sófocles y Esquilo. Por eso hay quienes piensan que fue un artífice de la tragedia y «el más trágico de los poetas» al decir de Aristóteles y Goethe; otros lo llamaron decadente experimentador o repetidor de modelos y hay quienes como Nietzsche sostienen que «mató la tragedia».

El tema de *Alcestes* está basado en la leyenda tesalia que cuenta cómo Apolo, castigado por su padre es expulsado del Olimpo y condenado a servir en casa de un humano, y en agradecimiento por el buen trato que recibe le concede la gracia al hombre —Admeto— de escapar a la muerte cercana, a cambio de que otro muera por él. Luego de las negativas de sus padres, de su familia.

Admeto encuentra el subtítulo en su esposa Alcestes que se ofrece en sacrificio por amor. En la tragedia, Alcestes muere, pero es resucitada más tarde por Heracles, un huésped de Admeto agradecido por la hospitalidad que recibió con la muerte arrebatándole violentamente a Alcestes.

La tragedia comienza en la última parte de la leyenda, cuando Alcestes va a morir y, por Apolo, quien es el primer personaje en escena, nos enteramos del contenido anterior de la leyenda; luego surge la muerte increpando a Apolo; después aparece el Coro que mantiene la tensión en la obra; aparece entonces la sierva que va narrando cómo ocurren los momentos finales de su ama. Luego se nos muestra el último diálogo de Alcestes y Admeto, con intervención de Eumelo, el hijo; otra vez el Coro dándole resignación de Admeto, acompañándolo en su dolor, loando a Alcestes, surge Heracles que es recibido por el Coro, llega Admeto y da hospitalidad a Heracles sin atreverse a confesarle que su esposa está muerta. Le hace creer que el muerto es extraño a su familia, y Heracles acepta la hospitalidad. Hace su aparición Feres, el padre de Admeto,

para consolarle, pero es mal recibido por su hijo y se imprecán mutuamente mientras el Coro intenta apaciguarlos, este es uno de los momentos más dramáticos de la obra; el padre acusa al hijo de cobardía y defiende su posición consiguiendo sembrar incertidumbre en el corazón de su hijo y un vago sentimiento de culpa. Vuelve a aparecer en escena Heracles, acompañado por un siervo que le hace velados reproches por su regocijo, sus cantos, su ebriedad, sus banquetes, Heracles se da por aludido, pide explicación al siervo y lo obliga a confesar lo que ocurre en la casa de Admeto; una vez enterado de la muerte de Alceste decide arrebatársela a la muerte, agradecido de la generosidad de Admeto, este último viene de regreso de sepultar a Alceste. Mientras el Coro le acompaña en su dolor y lo consuela, Admeto comienza a mostrar su incertidumbre y un cierto sentimiento de culpa; entretanto el Coro diviniza la figura de Alceste. Ahora se presenta nuevamente Heracles que regresa de su lucha con la Muerte a quien le ha arrebatado a Alceste y se la ofrece a Admeto diciéndole que la ha ganado en un certamen público y pide que la cuide hasta su vuelta de Tracia. Admeto se niega sin sospechar, creyendo que falta a la promesa que le hizo a Alceste antes de morir y que falta a la costumbre del luto y será reprochado por la sociedad; hay en esta escena una intervención del Coro instando a Admeto a considerar el favor que le pide Heracles. Poco a poco, Admeto es convencido por Heracles hasta que acepta cuidar de la mujer, recibiendo la mayor de las sorpresas: su esposa viva es la mujer que trae Heracles; muestra su alegría mientras pregunta cómo fue rescatada de la Muerte y Heracles le cuenta la lucha que tuvo que librar con la Muerte; Alceste está viva, pero muda, sólo será posible escuchar su voz después de tres días, cuando haya hablado con los dioses infernales, Heracles pide a Admeto que continúe cultivando el don de la hospitalidad.

Finaliza la pieza con la moraleja sobre la preeminencia y la impotencia de los dioses ante la fatalidad o el destino de los hombres.

Hay en la obra distintos planteamientos. En primer lugar podemos darnos cuenta de la concepción que tenían los griegos acerca de la vida y de la muerte, a diferencia de los cristianos, la vida para los griegos es la Luz, lo más grande y positivo que posee el hombre, el don más grande que han dado los dioses, aun cuando su filosofía sobre el destino del hombre sea trágico o fatalista, el griego es optimista ante la vida; así pues la vida para los griegos es dura, difícil, dolorosa, pero aun así vale la pena vivirla. Más allá de la vida, después de la muerte no hay nada, solo vacío, desolación y oscuridad, la muerte es la negación absoluta de la Luz, del Ser, por eso la muerte para los griegos es el máximo horror; jamás ha habido concepción más optimista de la vida en el mundo occidental. Por eso Alcestes es una heroína, una divinidad para el Coro, porque el desmesurado amor que siente por Admeto la hace ofrecer su vida a cambio de la de él; por eso dice la sierva «¿Cómo se podría demostrar más amor a su marido que muriendo voluntariamente por él?». El amor como desmesura es otro planteamiento en *Alcestes*. Así vemos que nuestra heroína tiene conciencia de lo que va a hacer, de la magnitud de su sacrificio, de que va a perder el único bien que posee y le dice a Admeto: «Bien: acuérdate ahora del favor que me debes que nunca reclamará el precio pues nada hay más precioso que la vida». Y sabe también que nada le espera después de la muerte y por eso le dice a su marido: «El tiempo te ablandará: el que se muere nada es». Y vemos cómo el padre de Admeto, ante las injurias de su hijo, defiende ardorosamente su vida y su derecho a no morir por otro y por eso le expresa: «Gozas viendo la luz, ¿crees que tu padre no goza? Ya cuento que es mucho el tiempo de abajo el vivir breve, pero sin embargo, dulce».

La obra también contiene la idea que tenían los griegos de la fama como verdadera realidad del hombre: el hombre está más en la fama que en su modo de ser interior. La fama para un griego es inconmensurable, va más allá de la vida; la fama hace vivir al hombre para la posteridad; por la fama se puede divinizar a un héroe. Así pues Alceste es una heroína, por eso su sacrificio la hará famosa y será ejemplo para todas las generaciones venideras, como la mejor de las esposas; por esa misma razón el Coro dice de ella: «Alcestes, la que yo creo mejor entre todas las mujeres, que tuvo a su marido es más que ella misma». Más adelante, Feres dirá de ella: «le dio una vida mucho más honrosa a todas/las mujeres» y por eso el Coro la va a divinizar diciendo: «Que no se estime igual que la tumba de los muertos el sepulcro de tu esposa, que como los dioses, sea honrado, sagrado, para los pasajeros/y alguien, desviándose del camino así dirá: ésta antaño murió por su marido, y ahora es una, divinidad bienaventurada adiós señora, ojalá me des bienes tales cosas le dirán: Bien pudiera la fama ser la recompensa que recibe Alcestes por su sacrificio y por eso no será un común mortal en el Hades», así el Coro le dirá despidiéndola: «Que favorable Hermes Subterráneo y Hades te reciba. Si también allí algo les queda a los buenos, que de esto goces y te sientes, junto a la esposa de Hades».

Otro planteamiento de la obra es en relación con el valor de la mujer en la sociedad. De alguna forma *Alceste* es un instrumento para que Eurípides se rebele contra las costumbres ideales de la época que le tocó vivir, a la cual constantemente censura. Para la sociedad griega la mujer tenía poco valor, era poco menos que una cosa, ni siquiera valía la pena hablar de ella. A pesar de la fama de misógino de que gozaba Eurípides, los planteamientos de sus obras siempre están a favor de la mujer, por eso nuestra simpatía tiende a estar con sus personajes femeninos; así ocurre con Alcestes, Medea e Ifigenia... En

el caso de Alcestes vemos que aun cuando aparece dos veces en escena, la primera indirectamente a través de la sierva y la otra directamente cuando agoniza y dialoga con Admeto; poco a poco va haciéndose dueña de la situación y va adquiriendo peso y valor por sí misma, se erige como dueña y primer personaje de la pieza. En contraste con su serenidad y su claro Admeto va perdiendo ante nuestros ojos, lo vemos cobarde, presa de remordimientos, de incertidumbre, falto de autenticidad. Entendemos esto como una revalorización de la mujer ante esa sociedad que la discriminaba.

También hay un planteamiento religioso, cuando advertimos en la pieza la relativa infalibilidad del destino ante la omnipotencia de los dioses: por eso el Coro cierra la pieza diciendo: «Muchas son las figuras de lo divino/y muchas cosas inesperadamente colman los dioses mientras que lo esperado no se cumple y de lo desesperado un dios halla salida/Así ha resuelto este caso».

Por último, concluimos diciendo que la pieza se va desarrollando paulatinamente a pesar de que las claves nos han sido dadas al comienzo cuando Apolo cuenta lo que ha pasado ante de la agonía de Alcestes y luego cuando conversa con la Muerte que le increpa; también Apolo es un oráculo y nos da la evidencia de la resurrección de Alcestes cuando advierte a la Muerte: «Pues tú me obedecerás, aunque tan duro eres/A la casa de Feres vendrá un hombre tal enviado de Euristeo por un carro de caballos de los lugares de duro invierno de Tracia/que hospedado en esta casa de Admeto/por la violencia te quitará esta mujer/y no tendrás mi agradecimiento aunque lo hagas y me será odioso». Este hombre es Heracles, que más adelante rescatará a Alcestes de los brazos de la Muerte, mediante una lucha violenta, y así Alcestes volverá la vida.

Volviendo al desarrollo de la pieza vemos cómo se van marcando los pasos que irán dando origen a cada una de las

acciones de la obra, siempre con el Coro sirviendo de elemento de enlace o como recurso creador de la tensión dramática, hasta llegar al desarrollo final de la pieza. Hay un profundo sentido de la acción dramática en todas las escenas de la obra: todo encaja a la perfección, nada sobra, nada falta, indudablemente que *Alceste* es una hermosa pieza una relevante tragedia.



# Proyecto conceptual de *poemas humanos* y de España, aparta de mí este cáliz<sup>33</sup> (Parte final)

Y tú sabes a tal punto  
que lo ignoras soltándote a llorar  
Tú luego has nacido: eso también se ve de lejos, infeliz y cállate.  
y soportas la calle que te dio la suerte  
y a tu ombligo interrogas ¿dónde? ¿cómo?

En el texto «Un hombre pasa con un pan al hombro», el hablante lírico emprende un cuestionamiento de valores y categorías propias del quehacer cultural y social del hombre a partir del enfrentamiento —si se quiere absurdo— con hechos dolorosos y concretos de la realidad diaria: la búsqueda del sustento, el sufrimiento físico y espiritual, los actos de corrupción y de violencia, la alienación ideológica y la desposesión económica.

Este poema está estructurado en versos binarios: el primero de cada uno de ellos es una proposición en la cual se manifiesta un hecho real que agrede, lastima y desgarrar la integridad física del ser humano —su existir material y su ser social—, o, bien, denuncia el grado de corrupción económica a la cual ha llegado el sistema: mientras que en el verso arto completa cada

---

33 Marcó, Yubana: «Proyecto conceptual de poemas humanos y de España, aparta de mí este cáliz». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Información, pág. 5. Barcelona, domingo 16 de septiembre de 1984.



una de las proposiciones el hablante se pregunta —con punzante ironía— sobre el valor y la utilidad de una determinada categoría, valor ideológico o concepción intelectual, que da razón del progreso cultural y del nivel de reconocimiento científico y humanístico a que ha llegado el hombre frente a esa realidad objetiva, dolorosa y enajenante en la cual vive:

Un hombre pasa con un pan al hombro  
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo  
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano  
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño  
¿Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre  
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras  
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza  
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente  
¿Hablar, después de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance  
¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda  
¿Hablar, después, n nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando  
¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina  
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos  
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

Ahora bien, en lo que respecta a *España, aparta de mí este cáliz*, César Vallejo consigue sintetizar dialéctica y creadoramente su visión religiosa del hombre y su visión comunista de la sociedad, lo cual le otorga una gran riqueza semántica al proyecto conceptual del poemario.

Como vemos, el título de esta obra vallejana es una paráfrasis de las palabras de Cristo en Getsemaní antes de ser crucificado: «Padre mío, aparta de mí este cáliz». El tono bíblico cristiano está magníficamente expresado a todo lo largo del poemario, infundándole calidad poética, fuerza emotiva y multiplicidad de connotaciones al contenido de cada uno de los poemas; pero, sobre todo, le imprime trascendencia a las motivaciones revolucionarias de la guerra civil española —hecho que ocupa todo el texto y es afirmativo de la concepción marxista de la historia que tenía el poeta—, y contribuye a exaltar el heroísmo, la nobleza y la solidaridad del «voluntario» que lucha por la transformación de la sociedad.

En el poema «Himno a los voluntarios de la república» comprobamos lo dicho anteriormente, el hablante lírico recurre a figuras retóricas tales como la paradoja —«¡Sólo la muerte morirá!»—, la anáfora —«¡Muerte y pasión de paz, las populares!»—, «Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámonos»—. Y otras, para elaborar imágenes fuertemente subversivas que hagan que el lenguaje exprese la violencia y arbitraria realidad que se vive: la guerra civil.

El texto enaltece y glorifica al miliciano, al proletario, y lo insta a continuar firme en su lucha; por otra parte, creemos ver realizado —contagiados por la fe del hablante— el «prodigio»

de la revolución social; más que profecía, vemos el destino histórico del hombre en los fragmentos siguientes:

¡Constructores  
agrícolas, civiles y guerreros,  
de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito  
que vosotros haríais la luz, entornando  
con la muerte vuestros ojos;  
que, a la caída cruel de vuestras bocas,  
vendrá en siete bandejas la abundancia, todo  
en el mundo será de oro súbito  
y el oro,  
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,  
y el oro mismo será entonces de oro!

\*\*\*

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende  
Sin vías a su cuerpo  
y al que baja hasta la forma de su alma!  
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!  
¡Verán, ya de regreso, los ciegos  
y palpitando escucharán los sordos!  
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!  
¡Serán dados los besos que no pudiste dar!  
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga  
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado  
a su brutal delicadeza; volverán  
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales  
y trabajarán todos los hombres,  
engendrarán todos los hombres,  
comprenderán todos los hombres!

*España, aparta de mí este cáliz* es un texto signado por una extraordinaria unidad temática y poética que no deja de ser dinámica y dialéctica.

El hombre que puebla este poemario ha asumido su destino histórico a conciencia y no ofrece el aspecto generalmente pasivo e irredentor del individuo alienado de *Poemas humanos*. Este proletario «voluntario» y «miliciano» convierte su dolor y su opresión en instrumentos de lucha, redención y fecundidad para lograr la libertad y la igualdad de todos los hombres, por eso vemos que España no sólo es el lugar donde se está librando el destino histórico de una nación, sino que es —para el hablante— el símbolo del porvenir, de la esperanza humana de instaurar la sociedad sin clases en el mundo entero.

Más que la trinchera revolucionaria española, Vallejo nos presenta la trinchera de lucha del proletariado universal que habrá de dejar atrás la prehistoria social del hombre para dar inicio a la verdadera y real historia de la humanidad, porque la lucha del «voluntario» es «por la libertad de todos» para que la especie humana pueda echar a andar el futuro comunitario del planeta: «la unidad, sencilla, justa, colectiva, eterna» (Batallas).

España es también, para el hablante lírico de *España, aparta de mí este cáliz*, el símbolo de la «madre» universal que ha dado a luz a todos los niños del mundo, y, por eso, estos tienen como «misión» histórica la «obligación» de defenderla ante el infausto caso de que caiga.

Los niños, cuya presencia no es frecuente en la poesía vallejiana, son los únicos personajes a quienes se dirige el hablante lírico del texto xv del poemario, de allí que el lenguaje adquiera matices pedagógicas cuando se acude a elementos de la utilería escolar —«división», «suma», «lápices», «palote», «cuaderno», «tintero», «medalla», etc.— para convocar connotaciones del texto, por otra parte nos recuerda el hecho de que Vallejo ejerció el magisterio en su juventud y que como poeta supo expresar sus vivencias creadoramente en sus obras para darnos este clásico de la poesía infantil que no subestima la inteligencia de sus posibles pequeños lectores:

¡Niños del mundo, está  
la madre España con su vientre a cuestras  
está nuestra maestra con sus férulas  
está madre y maestra,  
cruz y madera, porque os dio la altura,  
vértigo y división y suma, niños;  
está con ella, padres procesales!

¡Bajad la voz, os digo;  
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto  
de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún  
el de las sienas que andan con dos piedras!  
¡bajad el aliento, y si  
el antebrazo baja,  
si las férulas suenan, si es la noche,  
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,  
si hay ruido en el sonido de las puertas,  
si tardo,  
si no veis a nadie, si os asustan  
los lápices sin punta, si la madre  
España cae —digo, es un decir—  
salid, niños del mundo; id a buscarla!...

Fuentes:

Pierre Macherey: *Para una teoría de la producción literaria*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1974. P. 165.

Saúl Yurkiévich: «El salto por el ojo de la aguja». En *César Vallejo*, edición de Julio Ortega; Taurus, Madrid, 1975. pp. 442-443.

## Proyecto ideológico en dos obras de Huidobro<sup>34</sup>

El proyecto ideológico de una obra es, como ya lo ha dicho Pierre Macherey, aquello que nos permite partir de la obra misma para aprender su sentido, que puede, ser «... el punto de partida que ella se da, su proyecto, o aún sus intenciones legibles sobre toda su extensión como un programa. Es también lo que se llama su título».<sup>35</sup>

Ahora bien, el proyecto ideológico de Hallali es mostrar poéticamente la guerra misma: no en vano su autor «implícito» le ha le ha colocado subtítulo: «Poeme de guerre». Fue escrito en idioma francés como un propósito —quién sabe si consciente de parte del autor— por dejar constancia de que fue precisamente la invasión alemana a Bélgica y al norte de Francia en el año 1914 lo que dio inicio a la guerra. Por otra parte, cada uno de los cinco poemas que integran el poemario tiene referencias específicas al hecho bélico: los mismos títulos son alusivos al enfrentamiento armado: «1914»; «La trinchera»; «El cementerio de los soldados» y «El día de la Victoria».

34 Marcó, Yubana: «Proyecto ideológico en dos obras de Huidobro». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Información, pág. 5. Barcelona, domingo 21 de octubre de 1984.

35 Macherey, Pierre: «Para una teoría de la producción literaria», Caracas, 1974, ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, pág. 165.

El primer poema del libro —«1914»— indica concretamente el año en que se inició la Primera Guerra Mundial. El hablante lírico es totalmente impersonal, se expresa en la tercera persona y emplea verbos en presente de indicativo —hay un solo verbo en pasado—, lo cual le permite mostrar el presente del momento en que se gesta la guerra, además que consigue captar una atmósfera de inminencia. Algo terrible, apocalíptico, va a ocurrir; algo amenaza la tranquilidad de ese «verano»; algo se está gestando para desdicha de la Europa, pues todas sus «torres hablaban en secreto» en una noche del verano de 1914; estas mismas torres son «clarines colgados» prestos a llamar a la guerra; hasta la luna transformada en cuerno grita un viejo clamor de los cazadores franceses; «Hallali, Hallali». Es «Agosto de 1918» y va a consumarse la invasión alemana a Francia; «Es la vendimia de las fronteras», las ciudades detrás del río Marne han sido tomadas por los invasores en una mañana de agosto y «humean con pipas» bajo el fuego de la metralla y los bombardeos; «Hallali, Hallali» no es la canción de caza, los invasores y los invadidos combaten, el canto no es para unir a los invadidos en la cacería sino para soliviantarlos contra el enemigo y por eso «Los hombres se alejan».

En «Las ciudades» el hablante lírico refleja la atmósfera de impotencia, conmoción, angustia, dolor y muerte que rodea a los habitantes de las ciudades invadidas y de toda Francia. Continúa el uso de la tercera persona del singular y el empleo del presente de indicativo para señalar la presencia palpable de la guerra; no obstante, hay referencias al pasado reciente, los primeros muertos y los gritos de dolor ante su pérdida, expresadas en pluscuamperfecto. «En las ciudades» todos hablan sin decir nada. Y hasta las piedras gritan pero «La tierra desnuda aún rueda»; todo ocurre vertiginosamente, todo se hace viejo de repente: «el cielo», «la canción en la trinchera», todo es prisa, dolor y muerte; la primera víctima es un poeta —tal vez

Apollinaire—. Los aeroplanos casi son seres vivientes, ya no parecen tan sorprendentes como ayer, son tan comunes como «las palomas del atardecer», que ya no son un espejismo, una ilusión porque «Las heridas de los aviadores sangran en todas las estrellas», y por eso:

Un grito de angustia  
se ahogó en medio de la bruma  
y un niño arrodillado  
alza las manos  
todas las madres del mundo lloran

El poema «La trinchera» muestra la acción bélica en su realidad concreta, en su ambiente geográfico preciso, las ciudades que presentan el frente defensivo de Francia, el frente de la lucha armada: Craona Verdún Alsacia. En este poema el hablante lírico se involucra en el hecho de «Guerra», directamente, en la primera persona del singular y dice: «He perdido mi violín» y se integra al dolor, al desamparo y a la angustia que toca a todos por igual y desaparece en la expresión impersonal de la tercera persona: prosigue con el juego de los dos tiempos verbales: presente y pasado, siempre para denotar la acción palpable de la guerra. El cañón se ha transformado en ruiseñor y canta con el hombre todo el odio, la destrucción y el dolor de la guerra; otras veces «mejor que un perro» acompaña al soldado en su vigilia, entonces junto con él ladra «A LA LUNA» su desamparo y su angustia. Es la guerra y ni siquiera el infinito escapa a su voracidad destructiva: «Todas las estrellas son agujeros de obuses».

La trinchera  
circunda la tierra  
qué frío  
todos los padres  
vestidos de soldados



En «El cementerio de los soldados» el hablante lírico despersonalizado, anónimo, visita el cementerio de los soldados y en medio de una atmósfera fúnebre y silenciosa, reflexiona sobre lo que ha sido la muerte de sus hijos para Francia. El hablante se ubica en el presente de indicativo para ver y oír todo cuanto ocurre en el cementerio, él es quien no ve el viento, él es quien escucha cantar al «bosque metálico» «como un órgano» y él es quien nos señala «La Francia de ayer bajo la hierba», los hombres que rindieron sus vidas en la guerra hermocean con su heroísmo el nombre de su patria haciéndola «Más bella que una mujer desnuda»; la tierra aún conserva la tibieza de los cuerpos y guarda todos los proyectos, todas las ilusiones, todos los ideales truncados por la muerte y por la guerra; por eso las campanas transforman sus tañidos en angustiosas llamadas al amigo, al aliado del otro lado del océano para que ayude a la salvación de Francia.

Una campaña tañe  
tras las nubes  
vuelta hacia el océano filial  
llamaba a alguien  
silencio silencio  
el día de la victoria.

El último poema del libro es «El día de la victoria» y se refiere precisamente al momento en que el ejército francés y el ejército aliado resultan vencedores frente a los alemanes e instauran la paz mundial. El habitante lírico desde la tercera persona del singular se integra al júbilo por la gran celebración que realizarán todos los pueblos el día que llegue la paz. Se confía en la victoria, se espera con ansia ese momento del triunfo que habrá de resarcir al hombre de todas las angustias, de todos los dolores motivados por la guerra; por eso las acciones del poema están expresadas por verbos en futuro, dotando

así de un poder de clarividencia al hablante. La paz llegará iluminando al siglo, librándolo de la oscuridad y el desconcierto; todos los soldados retornarán a sus sitios de origen y volverán llorando de alegría, iluminando sus hogares, todo habrá de volver, «aviones, soldados, cañones» y un «pájaro cantará sobre el arco de triunfo» y hasta los ciegos podrán ver la intensidad de la emoción, del regocijo; la celebración será también por la paz conseguida en los tiempos más antiguos, por eso «El cortejo vendrá desde los más lejanos siglos»; hasta los muertos se levantarán para enviar sus cruces a «cantar sus glorias»; los mares serán de miel y los marineros «cantarán de rodillas sobre las olas» a la bendita paz y el Sena será de flores y sus puentes trocarán en «arcos de triunfo». Ha llegado la hora «las ciudades y los tambores doblan», y cuando todo acabe cada uno será cada uno y el habitante lírico volverá a su yo, volverá a ser él mismo:

Y luego  
en lo más alto de la torre Eiffel  
enciendo mi cigarro  
para los astros en peligro  
allá lejos  
en el límite del mundo  
en el límite del mundo  
alguien entona un himno de triunfo.

El proyecto ideológico de Ecuatorial no es sólo la guerra —como en Hallali—, aunque ésta le sirve para lograr una visión apocalíptica del mundo y del siglo. Este es un largo poema en el cual se suceden múltiples imágenes, que fragmentan o cortan la expresión lineal del poema. No hay un tema específico porque el poema es un recorrido vertiginoso por el siglo xx y por los hechos más recientes y más resaltantes que han ocurrido en el mundo: la guerra, el contraste entre tradición

y modernidad, la decadencia del sistema monárquico, las expediciones a los polos, los primeros intentos africanos por liberarse del yugo extranjero, inventos relativamente recientes como el submarino, el teléfono y el telégrafo: todo expresado fragmentariamente, dado como impresiones en una placa fotográfica, como la proyección de una película. Quien unifica los diversos temas tratados, es el hablante básico que desde la primera persona del singular, presencia como actor y testigo, como profeta o vidente, el siglo y el mundo que habita. Hay un buen uso de los tres tiempos verbales: pasado, presente y futuro; pero predomina el presente. El hablante desde el mismo título del poemario traza una suerte de línea divisoria entre dos tiempos, entre dos aguas, así como la línea ecuatorial de la tierra, la divide en dos hemisferios: norte y sur, él divide el siglo en: lo que fue y lo que vendrá, tradición y modernidad, siempre acompañado por un fervor metafísico.

Sin embargo, es el tema de la guerra lo que me interesa de este texto porque es el que hace la relación con Hallali y es eso lo que me importa resaltar por ahora. Así, observo que en todo el desarrollo del poema se alude consecutivamente al hecho «guerra», porque el hablante lírico es un visionario que no tiene alas en su mirada y no puede, por lo tanto, evadirse de la realidad del momento no pueda dejar de lado la catástrofe, por eso canta «sobre las lejanías desatadas» donde los hombres mueren en «el campo banal», en la trinchera que divide el siglo, y observa el hablante como «Las ciudades de Europa/ se apagan una a una». «Cada estrella/es un obús que estalla» porque hasta el espacio ha sido violado por los aeroplanos, por el fuego de los morteros y por los cañones de la guerra, y los ocasos heridos se desangran, aún la luna es un «astro maltratado» con las «jarcias rotas» por los obuses de la guerra. En los comienzos de 1917 aún se «entierran los muertos» de la guerra bajo el invierno, pero casi «Llegamos al fin de la refriega», dice

el hablante lírico ya se ha perdido la cuenta de lo que dura la guerra, el siglo ha sido cortado en dos por «un río sangriento», el siglo está embarcado en «aeroplanos ebrios» y «las coronas funerarias» siguen «sembrando los campos de batalla»; por último, ya ni el «Supremo signo», la «Cruz del sur» ni el «Avión de Cristo» podrán evitar el «Fin del Universo», el fin del antiguo orden y el clarín de la guerra es tocado ahora por un niño sonrosado —el nuevo siglo, la nueva era, la modernidad—, anunciando la consumación del fin para poblar de sueños sus alas desnudas.



## Características intrínsecas del romanticismo en el «Himno Cuarto» de Novalis<sup>36</sup>

En el poema «Himno Cuarto» del libro *Himnos a la Noche* de Novalis (Friedrich Von Hardenberg) es posible encontrar, si no todas, la mayoría de las características intrínsecas del movimiento romántico.

Como primera relación de la poesía novalisiana con el Romanticismo, resalta en el «Himno Cuarto» una total libertad creadora —la ruptura con la métrica y la rima—, en contraposición con las reglas neoclásicas. El poema está escrito totalmente en prosa, conservando, eso sí, un ritmo constante que le da una musicalidad especial.

Encuentro también que el poema tiene unos temas: la muerte, la noche, el sueño y el amor; características de las grandes creaciones románticas. En la poesía de Novalis, estos temas están íntimamente ligados, aun cuando hay predominio de la noche. Basado en ellos Novalis canta a su amada muerta y lo hace con gran emoción y fuerza creadora; es decir, con «inspiración». Estado característico de los poetas románticos; lo cual queda muy bien demostrado en el «Himno Cuarto».

---

36 Marcó, Yubana: «Características intrínsecas del Romanticismo en el “Himno Cuarto” de Novalis». *Diario de Oriente*. Suplemento Cultural *Ribazón*. Información, pág. 5. Barcelona, domingo 25 de noviembre de 1984.

Ahora ya sé cuándo llegará el último amanecer: cuando la luz no ahuyente a la noche ni el amor, cuando el sopor sea eterno y se convierta en sueño inagotable...

Como los románticos alemanes de su tiempo, Novalis utiliza en su poesía elementos filosóficos para explicar su posición en el mundo, y en el «Himno Cuarto» es donde más abundan tales elementos. En este texto los temas de la noche y el sueño, la muerte y el amor, le sirven como puentes de comunicación con el todo, la Unidad, el Uno de Plotino. Pero esta filosofía de Novalis no tiene su base en la razón —utilizada con maestría por los poetas neoclásicos—, sino en la intuición, en el misterio, lo que viene a resaltar su condición de poeta romántico.

Novalis, como todo romántico, persigue una «verdad sensible», este será «intuitivamente organológica» pues el poeta tiene el deseo de conocer la «totalidad» con base en la percepción del mundo visible a través del mundo invisible, teniendo como análogos al hombre y a la naturaleza. En este texto Novalis demuestra que es posible el conocimiento de esta «verdad sensible», y hace de su poesía un instrumento para conocer el mundo, descubriéndose a sí mismo: objetivo perseguido por los grandes poetas románticos.

...La onda cristalina —invisibles los sentidos vulgares— brota del seno oscuro de la colina, en cuyo pie rompe el flujo térreo; quien le haya degustado, quien arriba se hallaba, en los montes limítrofes del universo, mirando hacia el otro lado, hacia la tierra nueva, hacia el aposento de la Noche, en verdad no regresará el tráfago del mundo, a la tierra donde reina la luz en constante desasosiego.

En el «Himno Cuarto», Novalis utiliza elementos de connotación religiosa, empleados por los románticos como puntos de apoyo en sus creaciones o bien como tema. Pero Novalis no usa estos elementos con el propósito de hacer poesía religiosa,

sino como símbolos para el encuentro con la «Totalidad» o la «Divinidad». Novalis en este texto, y en todos los suyos, expresa un misticismo natural, propio de los románticos alemanes y de la mayoría de los franceses.

Por último, Novalis, como todo buen poeta romántico, introduce el misterio como fondo y base de sus creaciones.

Un día marcará tu reloj el final del tiempo, cuando seas como uno de nosotros y, lleno de nostalgia y fervor, de extingas y mueras. Siento en mí el fin de tu dinamismo, libertad celestial, retorno bienaventurado. En dolores salvajes reconozco tu alejamiento de nuestra patria, tu oposición al viejo y magnífico firmamento. En vano es tu furor, tu cólera. Incombustible se alza la Cruz, bandera victoriosa del género humano.





## Las imágenes poéticas en dos obras de Huidobro<sup>37</sup>

En *Hallali* y *Ecuatorial* se observa una reiteración constante de las imágenes poéticas: muchas de las metáforas incluidas en los poemas de *Hallali*, son retomadas y perfeccionadas en *Ecuatorial*, y pareciera por momentos que el autor se propone reducir su vocabulario poético para demostrar que nada, ni siquiera la escasez de medios lingüísticos, impide al poeta la auténtica creatividad, la belleza y la intensidad poética. A este respecto Guillermo Sucre ha expresado sobre la poesía de Huidobro, lo siguiente: «... el vocabulario deliberadamente elemental y reducido, hasta recurrente, al igual que la simplificación de la sintaxis, le comunican al lenguaje una distinta resonancia: las palabras recuperan su desnudez, su inocencia semántica».<sup>38</sup>

Claro está que los logros poéticos de *Ecuatorial* son superiores a los de *Hallali*; además, la elaboración sintáctica, la utilización de los espacios y los cambios tipográficos son más eficaces en el primer poemario nombrado; pero esto lo desarrollaré más adelante, por lo pronto he de ceñirme a la búsqueda de semejanzas entre las imágenes poéticas de uno y otro

---

37 Marcó, Yubana: «Las imágenes poéticas en dos obras de Huidobro». Revista *Síntesis Literaria*, págs. 42-43. Juan Griego, Nueva Esparta, isla de Margarita. Nov-Dic de 1984.

38 Sucre, Guillermo: «La máscara, la transparencia». Caracas, 1975. Monte Ávila Editores, pág. 103.

poemario, para lo cual he de escoger algunas imágenes parecidas tanto en palabras como en contenido.

En el primer poema de *Hallali*, el hablante dice: «Es la vendimia de las fronteras» y en *Ecuatorial* se toma la imagen expresándola así: «LOS HOMBRES/ ENTRE LA YERBA/ BUSCABAN LAS FRONTERAS»: en ambas imágenes está expresada la misma acción que dio inicio a la guerra; pero, mientras en la primera se nos ofrece una atmósfera de inminencia en el sentido de que «vendimia» connota, como bien lo acota Yudice, «el tiempo de madurez en que algo está por realizarse»;<sup>39</sup> mientras que en la segunda imagen ya no está expresada la inminencia del hecho, sino el hecho mismo: ya se realizó la invasión y en pleno combate hombres y banderas buscan las fronteras violadas.

En una segunda imagen el hablante lírico del poema «Trinchera», expresa: «La trinchera/ Circunda la tierra», mientras que en *Ecuatorial* se dice: «Y en la trinchera/ trizada a trechos»; por supuesto, son la misma imagen, pero mientras la primera es más sintética y se limita a afirmar que la trinchera a manera de una larga línea circunda la tierra, la segunda imagen es más específica: la trinchera no sólo circunda ecuatorialmente la tierra sino que también divide, la corta en pedazos.

En el poema «1914», el hablante lírico dice: «En la horca de la aurora son colgadas todas las ciudades/ las ciudades que humean como pipas»; en *Ecuatorial* se expresa: «Las ciudades de Europa/ se apagan una a una»: se ha sintetizado la primera imagen recogiendo su sentido para adaptarla a la sucesión vertiginosa del poemario.

En el poema «Las Ciudades» se dice: «Los trenes se alejan por sobre cuerdas paralelas/ Lloran en todas las estaciones», mientras que en *Ecuatorial* el hablante lírico logra perfeccionar

---

39 Yudice, George: «Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje». Buenos Aires, 1978, Editorial Galerna, p. 56.

la imagen cambiando el sema «lloran» por «cantar», aproximando la connotación musical al instrumento «guitarra» y a los rieles de la vía férrea vistos como «cuerdas».

Entre la hierba  
silba la locomotora en celo  
Qué atravesó el invierno  
Las dos cuerdas de su rastro  
Tras ella se quedan cantando  
Como una guitarra indócil.

En el texto «La Trinchera» el hablante lírico nos confía: «Todas las estrellas son agujeros de obuses»; en *Ecuatorial* se nos dice: «Cada estrella/ es un obús que estalla», logrando así desplazar la carga semántica de «obús» a la estrella misma: ya no son los obuses los que agujerean todas las estrellas, más bien éstas transformadas en obuses, estallan; así consigue el hablante lírico hacer trascender la catástrofe del planeta al universo.

La última imagen que me sirve para ejemplificar el parecido entre uno y otro poemario, es la siguiente en el poema «El Día de la Victoria». El hablante lírico dice: «Los marineros lejanos/ los marineros color de pipa vieja»; en *Ecuatorial* se expresa: «Y los más viejos marineros/ En el fondo del humo de sus pipas/ Habían encontrado perlas vivas»; Vemos entonces que la imagen ha sido trasladada a otro tiempo, ya no es el presente, es el pasado, el término «lejanía» se transforma en «vejez» en la segunda imagen y ya los marineros no son «color de pipa vieja» sino que la pipa ha encontrado una significación de instrumentos de ensueño –humo- que guardan «perlas vivas» en su interior.

Hay muchas otras imágenes de contacto en ambos poemarios, pero sería muy largo de enumerar o explicar. Pienso que los ejemplos mostrados dan una idea muy clara de la íntima relación poética entre los dos libros.



## El hervor de los sueños<sup>40</sup>

En *Hervor de los sueños*, libro inédito de Eduardo Lezama, los paisajes oníricos constituyen la temática fundamental y alcanzan los extremos: la pesadilla y el sueño sereno. La simbología poética tiene visos freudianos, y los mecanismos (condensación y desplazamiento) que nos permiten evadir la férrea vigilancia del censor inconsciente, se manifiestan en imágenes y metáforas rigurosamente trabajadas:

Hay un hombre cambiante que se despliega  
es calle pájaro un fragmento cuchillo  
Ojo sanguinolento por donde nadie puede mirar  
el esplendor de una nube.  
(Esta memoria este tiempo).

En todo momento el léxico poético de *El hervor de los sueños* gira alrededor de la semántica onírica. El hablante lírico juega con el lenguaje para colorear, con pinceladas impresionistas, situaciones fantásticas, irreales, contagiadas de una atmósfera de misterio existencial, de angustias, de devastaciones íntimas:

---

40 Marco, Yubana: «El hervor de los sueños». *Diario de Oriente*. Suplemento Cultural *Ribazón*. Barcelona, domingo 21 de septiembre de 1986.

Bosques saqueados en espejos insoñados  
alianza que se evapora  
esos pájaros atolondrados  
en algarabía de siglos cada noche.  
(Sólo este fuego).

Por último, cabe destacar entre los textos de esta obra, el hermoso poema amoroso «También es el comienzo», eso el mismo la ternura erótica se hace explícita a través de las connotaciones sexuales de ciertos lexemas relacionados intertextualmente.

Temor alrededor de los frutos profundos  
labios lengua todo el amor toda selva traslúcida  
el destrozo de los campos todo fetiche  
todo tanto amor  
total corteza de apretados cabellos  
venenosa lanza cada vida.  
(También es el comienzo).

## Aproximación a la poesía de Giuseppe Ungaretti<sup>41</sup>

La poesía de Giuseppe Ungaretti, impregnada de un profundo lirismo, nos permite reconstruir su vida, paso a paso; cada poema es un pedazo de existencia plenamente vivida. El mismo Ungaretti, en una nota que precede a dos ediciones de *La Alegría*, nos dice: «este viejo libro es un diario. El autor no tiene otra ambición, y cree que aun los grandes poetas no tuvieron otra que la de dejar una hermosa biografía. Por eso sus poemas representan sus tormentos formales, pero querría que se reconociera de una buena vez que la forma lo atormenta sólo porque él la exige adherida a las variaciones de su ánimo, y si algún progreso ha obtenido como artista, quisiera que indicara también alguna perfección alcanzada como hombre (...) Sin negar nunca las necesidades universales de la poesía, siempre pensó que para dejarse imaginar el universal debe estar de acuerdo con la voz individual del poeta, a través de un activo sentimiento histórico».

El lenguaje de la poesía ungarettiana parece —a primera vista— sumamente «claro y sencillo», pero en el fondo hay un creador consciente del quehacer poético y de la condición

---

41 Marcó, Yubana: «Aproximación a la poesía de Giuseppe Ungaretti». Diario *Últimas Noticias*. Suplemento Cultural, pág. 15. Caracas, 29 de noviembre de 1987.



ambigua del lenguaje; por eso sus poemas son consecuencia de un meticuloso y complicado proceso de creación que va más allá del simple decir. De allí que lo que aparece «claro y sencillo» resulte sumamente difícil de comprender en su exacto sentido o por lo menos en su primera intención.

Es en los poemas breves donde Ungaretti concibe sus mejores trabajos literarios, donde su lenguaje se torna más simbólico y sus imágenes se vuelven más sugestivas, más puras, más emotivas. Un poema breve de Ungaretti es una mágica explosión de significados. Poemas como: «Tapiz», «Recuerdo de África», «Lejos», además de otro convalidan este juicio.

En «Tapiz», por ejemplo, podemos estar ante un crepúsculo o ante el alba, pero también puede ser el comienzo de la primavera o la impresión de un paisaje:

Cada color se explaya y reposa  
en los otros colores.  
Para estar más solo si lo miras.

En «Recuerdo de África» nos sentimos de pronto ante la luminosidad de un sol que recuerda el sol de la tierra nativa del poeta, pero también podría ser el solo recuerdo de sus primeras vivencias, y hasta podría parecernos que no es el sol el que rapta la ciudad e impide que se la siga recordando, sino la memoria misma que no alcanza a recordar la plenitud de las vivencias que el tiempo convierte en tumbas y son éstas las que no resisten mucho en la memoria:

El sol rapta la ciudad  
No se va más  
Ni siquiera las tumbas resisten mucho.

En el poema «Lejos» es posible intuir, bien que el poeta es llevado por los acontecimientos, en este caso de guerra —precisamente en la época que fue escrito este poema, Ungaretti

luchaba como soldado durante la Primera Guerra Mundial— sin ignorar la importancia y las consecuencias de lo que está viviendo se siente llevado por los hechos de su tiempo como cualquier ciego e impotente se sabe incapaz de dominarlos; o bien es posible creer que no son los acontecimientos de su propio tiempo los que llevan al hablante lírico, sino la tradición, la civilización que en su impulso avance va cada vez más lejos, arrastrando consigo todo el inventario cultural. El poeta repasa sus orígenes y las distintas etapas culturales, y aun conociéndolas admite que él es sólo un instrumento de su tiempo.

Lejos lejos  
como a un ciego  
me han llevado de la mano.

La poesía de Ungaretti es un hermoso ejemplo de limpieza y precisión de la palabra; en ella se confirma lo que pedía Ezra Pound en *El arte de la poesía*: «No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador». El poema «Noche en vela» hace patente la lucha del poeta con las palabras; el patético drama de la vida y la muerte en la guerra, es expresado sin melodrama, sin altisonancias, sin tono declamatorio, y la misma forma del poema —de versos cortos, casi como cortados— contribuye a crear una atmósfera fuertemente dramática e impresionante:

Una noche entera  
tirado al lado  
de un compañero  
masacrado  
con boca  
rechinante  
en dirección al plenilunio  
con la congestión  
de sus manos

penetrada  
en mi silencio  
he escrito  
cartas llenas de amor  
nunca me he sentido  
tan  
apegado a la vida.

En acendrado simbolismo de la poesía ungarettiana demuestra el convencimiento del poeta ante la propuesta lírica de Mallarmé en su poema «A la tumba de Edgar Allan Poe», de «darle un sentido más puro a las palabras de la tribu». Poemas como «Amanecer» del libro de *La Alegría*, y «Una paloma», del *Sentimiento del Tiempo*, son expresión pura del simbolismo profundo de Giuseppe Ungaretti. En «Amanecer» el símbolo es la mañana en sus primeros albores, que permite al hablante lírico bañarse de luz o de inmensidad y dejar de lado, y hasta olvidar, su contingencia, su angustia existencial; por un momento ha olvidado su miseria condición humana y ha entrevistado el Absoluto, y en ese mismo momento se ha sentido inmortal, capaz de dominar el Todo, y ya no es la inmensidad que lo ilumina sino que él mismo respira inmensidad, él mismo es su luz:

Me ilumino  
de inmensidad.

Ese poema sintetiza el propósito de Ungaretti al escribir «La noche hermosa», también de *La Alegría* y en el cual dice:

He sido  
un pantano de oscuridad  
Ahora muerto  
como un niño la teta  
el espacio

Ahora estoy ebrio  
de universo.

En «Una paloma» el poeta emplea dos palabras que son símbolos comunes a todos —diluvio y paloma—, pero Ungaretti las recrea dándoles otra connotación. No es un diluvio, el diluvio bíblico, son varios, y pudieran ser las etapas por las que ha pasado la poesía o la misma civilización y hasta su propia vida; tampoco la paloma es común: es oída, no vista, y no trae como la paloma bíblica una hoja de laurel y puede significar la memoria del poeta o la memoria colectiva que repasa la tradición:

De otros diluvios oigo una paloma.

La poesía de Ungaretti es esencialmente autobiográfica, pero el Yo no está expresado con grandilocuencia, no es enfático ni tiene el tono declamatorio que frecuentemente presenta el Yo en la poesía de principios de siglo; al contrario, el Yo ungarettiano es humilde y hasta común, y se comunica en un tono casi coloquial que lo acerca a la confidencia. Se puede observar en el poema «La Piedad».

Soy un hombre herido.  
Piedad, quisierairme  
Y llegar finalmente  
Al lugar en que se escucha  
Al hombre que está a solas consigo  
mismo.  
Sólo tengo soberbia y bondad.  
Y me siento desterrado entre los hombres  
Pero sufro por ellos  
¿No seré digno de volver en mí?  
He poblado de sombras el silencio.

También el dolor está presente en este poeta y es patética su expresión, estremece ese grito contenido, esa quieta resignación, esa angustiada impotencia ante la muerte de los seres queridos: su hijo, su hermano, su madre.

Nadie, madre, ha sufrido nunca  
tanto...  
Y desde la almohada volvías hacia la  
ventana

El rostro ya borrado  
Pero con los ojos todavía vivos  
Y gorriones llenaban el cuarto.  
Corriendo hacia las migas que papá  
había esparcido  
para distraer a su niño...

El elemento sensual o sensorial es otra instancia en la poesía de Giuseppe Ungaretti, y se manifiesta de una manera espontánea o en forma de símbolo, pero siempre en contraste con lo racional. Pareciera como si el poeta, conocedor profundo de la naturaleza humana y de la suya propia, tratara de ponerle frenos a la exuberancia de su espíritu, para hacerle comprender que los sentidos no son el camino más seguro por donde transitar...

Con miradas de fuego un lobo nostálgico  
Recorre la quietud desnuda.  
No encuentra más que sombras de cielo  
sobre el hielo.  
Se funden fatuas sierpes y efímeras  
violetas.

(Fogosamente).

El tiempo en la poesía ungarettiana es tradición, es recuerdo, es el pasado convertido en No-Ser, o es su propia muerte: es

Ungaretti aquí y ahora, viendo detrás de una espesa neblina al  
Ungaretti que se fue y al que vendrá:

Me pesan los años venideros.  
Tras abandonar mi fiel bastón,  
Me deslizaré en el agua oscura  
Sin sentirlo  
Muerte, árido río...  
Muerte, hermana desmemoriada,  
Al besarme  
Me convertirás en hermano del sueño  
Tendré tu mismo paso,  
Andaré sin dejar huella.  
Me darás el corazón inmóvil  
De un Dios, seré inocente  
Ya no tendré pensamientos ni bondad.  
Con el pensamiento emparedado,  
Con los ojos caídos en el olvido  
Haré de guía a la felicidad.  
(Himno a la muerte).



## Un relato de Gustavo Gardeazábal<sup>42</sup>

*Ana Joaquina Torrentes* se nos presenta como una relación de hechos pasados, magníficamente expresados con un lenguaje teñido de un sobrio tono coloquial; hasta podemos confundir al narrador del texto con un grato e incansable conversador de pueblo, porque es el ritmo, la musicalidad, la expresión llana, simple, sin rodeos, sin complicaciones, la forma continua e ininterrumpida en que las gentes del pueblo cuentan los hechos del pasado, lo que percibimos en el transcurso del relato.

En el texto de Gardeazábal no existen personajes independientes del narrador, todos dependen de sus manejos —ya se ha dicho que el narrador, todos dependen de sus manejos y se ha dicho que el narrador nos presenta la historia con su visión parcializada de los hechos y que ignoramos si es testigo o protagonista de las acciones que relata o si simplemente nos transmite la relación de algo que ya le había sido contado—. En el relato *Ana Joaquina Torrentes* no vemos manifestación personal, objetiva, de ninguno de los cientos cuarenta y tres liberales ni de ninguna de sus víctimas ni de ninguno de los sobrevivientes del pueblo.

---

42 Marcó, Yubana: «Un relato de Gustavo Gardeazábal». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*, Información, pág. 5. Domingo 24 de julio de 1988.



Si existen personajes —el narrador no forma parte de ellos por lo que ya hemos apuntado— se pueden tomar como dos personajes masa, dos grandes protagonistas del relato: el pueblo y sus victimarios; pero como podemos ver no llegamos a conocer al que dirige el grupo de bandoleros «liberales», y en cuanto a los habitantes y autoridades del pueblo sólo resalta la acción del cura —padre Obando— del pueblo en el final del relato cuando se opone pacíficamente a los bandoleros combatiéndolos con una imagen de Cristo, con lo cual resalta «ideológicamente» la acción benefactora de la religión católica en oposición a la actuación barbárica, nefasta y maléfica del grupo asesinado de los «liberales» sobre el pueblo. Pero el cura no es un personaje con vida propia, con decisiones personales es sólo el representante simbólico de una institución y por extensión del sistema representado por los godos, del poder político al cual se oponen los liberales; el padre Obando representa en el relato el proceder noble. Heroico, protector, pacífico, del sistema instituido por los godos. Hemos dicho que la visión del narrador es parcializada o es ideolizante, porque nos presenta los hechos a partir de una obra literaria, de una creación artística reconocemos por eso mismo que no tiene por qué mostrarnos la verdad de los hechos, pues lo que importa en este aspecto es lograr redondear el relato, darle calidad artística, pero también a partir de unos hechos históricos, políticos, que juegan un papel preponderante en el relato.

## De los coordinantes<sup>43</sup>

Para hablar de coordinación y yuxtaposición en la estructura oracional, es necesario primeramente revisar algunos conceptos de oración.

Según el criterio morfofuncional la oración es una forma gramatical constituida por una frase nominal y una frase verbal, conformadas por núcleos, que mantienen una relación de concordancia.

Según Manuel Secco «la oración es una unidad de comunicación, constituida por un conjunto de palabras..., es la forma más pequeña de mensaje».<sup>44</sup>

Todavía cabría especificar entre oraciones simples y compuestas. El interés de este trabajo está en definir las últimas.

Samuel Gili Gaya en su *Curso superior de Síntesis Española*, nos habla de «oración psíquica», dice: «Dentro de una oración psíquica puede haber una o varias oraciones gramaticales. Cuando hay una sola, decimos que la oración es simple. Cuando la oración psíquica contiene más de una oración gramatical, estamos en presencia de una oración compuesta (...) Toda oración compuesta habrá de contener dos o más

---

43 Marcó, Yubana: «De los coordinantes». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Información, pág. 5. Barcelona, domingo 30 de julio de 1989.

44 Seco, Manuel: «Gramática esencial del español», pág. 71.

oraciones simples subordinadas a la intención subjetiva con- que se profieren». <sup>45</sup>

Ahora bien, la coordinación y la yuxtaposición, además de la subordinación, son elementos relacionantes de dos o más oraciones simples que conforman la unidad psíquica de la oración compuesta. O sea que la expresión de las oraciones simples depende de la expresión psíquica de la oración compuesta; el significado que posee cada oración simple por separado, cambia al formar parte de una oración compuesta.

Las nociones de yuxtaposición, coordinación y subordinación, están íntimamente relacionadas y —es más— no se diferencian dentro de la unidad psíquica del discurso, como se observa en el siguiente trozo: «De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda y la goma que sube hacia Luvina la nombran la piedra cruda...». <sup>46</sup>

Toda la expresión de las oraciones está supeditada a la descripción de Luvina. Al leer el trozo sólo está presente el ritmo de la narración y un solo significado —Luvina— que hace desaparecer la división entre las tres nociones de coordinación gramatical. Esto es desde el punto de vista de la unidad de la expresión psíquica. Pero desde el punto de vista formal de la estructura de las oraciones sí es dado encontrar diferencias.

Así es que partiendo del punto de vista formal o gramatical podemos distinguir entre oraciones yuxtapuestas, coordinadas y subordinadas; así mismo es posible conocer los usos y valores de cada una de ellas.

La yuxtaposición viene a ser la primera forma de «subordinación psíquica». <sup>47</sup> Se usa cuando conviene evitar la unión

45 Gili Gaya, Samuel: «Curso superior de sintaxis española». Cap. XXIX, pág. 262.

46 Rulfo, Juan: «El llano en llamas». (Luvina), p. 92.

47 Gili Gaya, Samuel: «Curso superior de sintaxis española». Cap. XIX, pág. 262.

de oraciones simples por medio de conjunciones, adverbios, adjetivos y preposiciones; la relación entonces estará dada por la pausa o la entonación en el habla y por la puntuación o asíndeton en la escritura. Así que Martín Alonso nos dice que la yuxtaposición «es una unidad psíquica que se determina por el intervalo descendente de la entonación final de la pausa (...) Sintácticamente, la yuxtaposición o asíndeton consiste en la ausencia de conjunciones (...)».<sup>48</sup>

La yuxtaposición es la primera forma que utilizan los niños para unir oraciones cuando aprenden a hablar. También está muy ligada al lenguaje poético a causa del dinamismo, la fluidez y el ritmo que impone el discurso. La diferencia de los usos está en que los niños no saben que la utilizan; mientras que los poetas están conscientes de su utilidad como recurso para crear la otra cara del lenguaje.

En el trozo que sigue la yuxtaposición se hace patente como realidad poética, como recurso estilístico:

... Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barracas suben los sueños; pero yo lo único que vi sufrir fue el viento, en tremolina como si allá abajo lo tuvieran encañonados en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes.<sup>49</sup>

La falta de conjunciones y relativos, define la yuxtaposición; esta característica la diferencia de la coordinación y la subordinación.

En cuanto a las diferencias entre coordinación y subordinación, encontramos que las oraciones coordinadas se forman

---

48 Alonso, Martín: «Gramatical del español contemporáneo», pág. 57.

49 Rulfo, Juan: «El llano en llamas». (Luvina), pág. 92.

relacionando varias oraciones simples de sentido completo, mediante conjunciones; claro que todas estas oraciones simples están subordinadas a la unidad de sentido, o lo que es lo mismo a la «...unidad psíquica intencional del complejo de que forman parte...»,<sup>50</sup> como veremos a continuación:

... Es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes, cómo andan de un cerro a otro dando tumbos como si fueran vejigas infladas; rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran en el filo de las barrancas. Pero después de diez o doce días se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresan en varios años.<sup>51</sup>

Y también en este otro fragmento:

Pero tómese su cerveza que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no le guste así tibia como está.

Y es que aquí no hay otra.

Yo sé que así mal; que agarra  
un sabor como medaos de burro.

Aquí uno se acostumbra. A

fe que allí ni siquiera esto

se consigue...<sup>52</sup>

Si las oraciones coordinadas están unidas por conjunciones las oraciones subordinadas están conformadas también por oraciones simples, pero enlazadas con preposiciones. La diferencia entre ellas es —entonces— de índole formal, pues participan de un mismo proceso; las oraciones simples que constituyen la oración subordinada —como en el caso de las yuxtapuestas y de las coordinadas—, también dependen de la unidad psíquica del conjunto. La diferencia estriba en que «la subordinación existe dentro del período con respecto a otra

50 Gili Gaya, Samuel: «Curso superior de sintaxis española». Cap. XIX, pág. 269.

51 Rulfo, Juan: «El llano en llamas». (Luvina), pág. 94.

52 Rulfo, Juan: «El llano en llamas». (Luvina), pág. 94.

más expresiva, llamada principal (...) La oración principal convierte en elementos sintácticos a las subordinadas, que funcionan dentro de sus respectivos elementos (...).<sup>53</sup>

Leamos este ejemplo:

Al atardecer, cuando el sol alumbraba  
sólo las puntas de los cerros,  
fuimos a buscarla.

Anduvimos por los callejones de Luvina  
hasta que las encontramos metida  
en la iglesia: sentada mero en  
medio de aquella iglesia solitaria,  
con el niño dormido entre  
sus piernas.<sup>54</sup>

---

53 Alonso, Martín: «Gramatical del español contemporáneo», pág. 57.

54 Rulfo, Juan: «El llano en llamas». (Luvina), pág. 96.



## El lenguaje conversacional en la poesía de César Vallejo<sup>55</sup>

*Entonces, todos los hombres de la tierra le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; incorporóse lentamente, abrazó al primer hombre; echóse a andar.*

El tono conversacional o coloquial está presente en *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*; pero es en el primer poemario mencionado donde percibimos con mayor fuerza emotiva y con más frecuencia, esa sensación de coloquio que confiere a la poesía de Vallejo una muy difícil «sencillez» y una comprometida «inocencia» —ya el crítico y poeta Guillermo Sucre ha estudiado este aspecto de la poesía vallejana en su ensayo «La nostalgia de la inocencia».<sup>56</sup> Así, pues, para el análisis de este tono expresivo trabajaremos más con textos de *Poemas humanos* que de *España, aparta de mí este cáliz*.

El tono conversacional de *Poemas humanos* le sirve al hablante lírico para dar salida a su intimidad desgarrada, sufrida y conflictiva, o bien para darle connotaciones reales a la miseria social y material del hombre o, también, para patentizar ese humanismo generoso al dar amor, y solidario ante el dolor que embarga a sus congéneres.

En el poema «La rueda del hambriento» lo conversacional se transforma en súplica desesperada, en dolorosa imploración

55 Marcó, Yubana: «El lenguaje conversacional en la poesía de César Vallejo». Editorial La Espada Rota. Caracas, 1991.

56 Sucre, Guillermo: «La máscara, la transparencia». Monte Ávila Editores. Caracas, 1975.



a la sociedad. Se pide un «pedazo de pan» para un hambriento, para un pobre y desamparado ser humano. Este ser desposeído nos presenta su sufrida contingencia, y más que comida para su estómago hambriento pide «una piedra en que sentarse», algo contundente y sólido para asirse y no perderse entre tanta desdicha; pero también podrían darle algún desecho, algo que ya no sirviera «ni para ser tirado contra el hombre». El objetivo de esta humilde súplica es llamar la atención de quienes poseen «rectas conciencias», es conmover «en español» a sus oyentes para sentir su solidaridad frente a la miseria. Pero nadie le ha escuchado y la penuria se manifiesta, al final del texto, con un desalentado monólogo sobre la total indigencia del hablante; y así el movimiento dialéctico del poema ha quedado detenido sin lograr la síntesis con la satisfacción del hambre del hambriento.

Lo conversacional en este texto está dado por el énfasis declarativo que el hablante pone al expresar su imperativo que el hablante pone al expresar su imperativa necesidad de amparo y alimento, el carácter declarativo del discurso se hace más palpable de los versos finales del poema «pero dadme,/ en español/ algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,/ y después me iré.../ Hallo una extraña forma está muy rota/ y sucia mi camisa/ y ya no tengo nada, esto es horrendo». En los primeros versos la miseria adquiere connotaciones fisiológicas, se hace visceral, orgánica, se enseñorea del cuerpo del hablante transformándose de heces, en pujidos. El lexema «vaca», acentuado en la primera sílaba («Váca mi estómago, váca mi yeyuno»), enfatiza la desposesión del miserable de tal forma que éste se nos presenta como un extraño «rumiante», masticador de penas y necesidades; es entonces cuando la miseria alcanza límites intolerables y se concreta en un ente que agrede al hablante, al extremo de arrancarlo de sí mismo; «la miseria me saca por entre mis propios dientes,/ cogido por un palito

por el puño de la camisa». La súplica constante y el estribillo doloroso con que el hablante manifiesta su absoluta y urgente necesidad de ayuda, introducen un ritmo reiterativo que dinamiza el lenguaje poético. La anáfora es el recurso retórico más utilizado y está representado por el adverbio «siquiera» que aparece cuatro veces seguidas en el texto y nos da la pauta para calibrar la magnitud de la miseria y la humildad de la súplica. Otro recurso importante es la enumeración y se hace presente en el momento en que el hablante va dando a conocer una a una sus necesidades de amor, vivienda, alimento y vestido, al mismo tiempo que solicita reiteradamente ayuda para solucionar, aunque sea momentáneamente, su atroz desposesión.

Por entre mis propios dientes salgo humeando,  
dando voces, pujando,  
bajándome los pantalones...  
Váca mi estómago, váca mi yeyuno,  
la miseria me saca por entre mis propios dientes,  
cogido con un palito por el puño de la camisa.

Una piedra en que sentarme  
¿no habrá ahora para mí?  
Aun aquella piedra en que tropieza la mujer que  
    ha dado a luz,  
la madre del cordero, la causa, la raíz,  
¿ésa no habrá ahora para mí?  
¡Siquiera aquella otra,  
que ha pasado agachándose por mi alma!  
Siquiera  
la calcárida o la mala (humilde océano)  
o la que ya no sirve ni para ser tirada contra el  
    hombre,  
¿ésa dádmela ahora para mí!  
Siquiera la que hallaren atravesada, en que resuena  
solamente una vez el andar de las rectas conciencias,

o, al menos, esa otra, que arrojada en digna curva,  
va a caer por sí misma,  
en profesión de entraña verdadera,  
¡ésa dádmela ahora para mí!

Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?  
Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,  
pero dadme,  
una piedra en que sentarme,  
pero dadme  
por favor, un pedazo de pan en que sentarme,  
pero dadme,  
en español  
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,  
y después me iré...  
Hallo una extraña forma, está muy rota  
y sucia mi camisa  
y ya no tengo nada, esto es horrendo.

Un tono conversacional del texto «Ello es que el lugar donde me pongo...», sirve al hablante lírico para hablar de su intimidad, de su vida cotidiana, de sus preocupaciones políticas y existenciales, de sus necesidades y de sus angustias ante el devenir incierto del hombre. No podía faltar España en el coloquio, su tremenda realidad —la guerra civil—, su presencia adolorida y torturada en ese mapa que el hablante ordena con intenso amor filial, mapa que cobra vida ante la solicitud fraterna de su dueño y manifiesta su padecimiento «cabeceando o llorando» no se sabe. Lo conversacional se hace evidente a través del uso de frases declarativas en toda la extensión del poema, entre ellas tenemos: «Ahora mismo hablaba/ de mí conmigo», «De veras, cuando pienso/ en lo que es la vida,/ no puedo evitar decírselo a Georgette» y «Así se dice en el Perú —me excuso)». Por último, destacamos el empleo de una ironía trágica y descarnada que critica la miseria social a partir de

las confidencias del hablante sobre su propia desposesión: «del mismo modo, sufro con gran cuidado,/ a fin de no gritar o de llorar, ya que los ojos/ poseen, independientemente de uno, sus pobrezas,/ quiero decir, su oficio, algo/ que resbala del alma y cae al alma».

Ello es que el lugar donde me pongo  
el pantalón, es una casa donde  
me quito la camisa en alta voz  
y donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España.  
Ahora mismo hablaba  
de mí conmigo, y ponía  
sobre un pequeño libro un pan tremendo  
y he, luego, hecho el traslado, he trasladado,  
queriendo canturrear un poco, el lado  
derecho de la vida al lado izquierdo;  
más tarde, me he lavado todo, el vientre,  
briosa, dignamente;  
he dado vuelta a ver lo que se ensucia,  
he raspado lo que me lleva tan cerca  
y he ordenado bien el mapa que  
cabeceaba o lloraba, no lo sé.

Mi casa, por desgracia, es una casa,  
un suelo por ventura, donde vive  
con su inscripción mi cucharita amada,  
mi querido esqueleto ya sin letras,  
la navaja, un cigarro permanente.  
De veras, cuando pienso  
en lo que es la vida,  
no puedo evitar de decírselo a georgette,  
a fin de comer algo agradable y salir,  
por la tarde, comprar un buen periódico,  
guardar un día para cuando no haya,  
una noche también, para cuando haya  
(así se dice en el Perú —me excuso);

Del mismo modo, sufro con gran cuidado,  
A fin de no gritar o de no llorar, ya que los ojos  
poseen, independientemente de uno, sus pobrezaas,  
quiero decir, su oficio, algo  
que resbala del alma y cae al alma.

Habiendo atravesado  
quince años, después, quince, y, antes, quince,  
uno se siente, en realidad, tontillo,  
es natural, por lo demás ¡qué hacer!  
¿Y qué dejar de hacer, que es lo peor?  
Sino vivir, sino llegar  
a ser lo que es uno entre millones  
de panes, entre miles de vinos, entre cientos de bocas,  
entre el sol y su rayo que es de luna  
y entre la misa, el pan, el vino y mi alma.

Hoy es domingo, por eso,  
me viene a la cabeza la idea, al pecho el llanto  
y a la garganta, una gana espantosa de ahogar  
lo que ahora siento,  
como un hombre que soy y que ha sufrido.

En «Alfonso: estás mirándome, lo veo...» el tono coloquial permite al hablante manifestar, sin excesos melodramáticos, su profundo dolor ante la muerte del amigo entrañable. La sobriedad del lenguaje consigue librar de toda manifestación de cursilería a las vivencias más sencillas del hablante y, al mismo tiempo, le transmite al texto connotaciones de reencuentro. Pareciera, como si los dos amigos se hubieran reencontrado luego de una larga separación. La estructura del poema y la sintaxis de cada uno de los versos tiene un notable parecido con la conversación epistolar, el texto está lleno de esa calidez fraterna y humana que el mismo Vallejo le daba a las cartas que escribía a sus amigos. En algunos versos el poeta ha introducido palabras del idioma francés y hasta una frase hecha

(«du vin, du lait, comptant les sous»), esto no obvia la sencillez y la sobriedad del texto y de ningún modo constituye un snobismo; al contrario, le infunde intimidad al recuerdo de las vivencias compartidas con el amigo muerto e induce al lector a ubicarse en el lugar preciso donde murió Alfonso y donde se escribió el poema.

ALFONSO: estás mirándome, lo veo,  
desde el plano implacable donde moran  
lineales los siempres, lineales los jamases.  
(Esa noche, dormiste, entre tu sueño  
Y mi sueño, en la rue de Ribouté)  
Palpablemente  
tu inolvidable cholo te oye andar  
en París te siente en el teléfono callar  
y toca en el alambre a tu último acto  
tomar peso, brindar  
por la profundidad, por mí, por ti.  
Yo todavía  
compro “du vin, du lait, comptant les sous”  
bajo mi abrigo, para que no me vea mi alma  
bajo mi abrigo aquel, querido Alfonso,  
y bajo el rayo simple de la sien compuesta;  
yo todavía sufro, y tú, ya no, jamás, hermano!  
(Me han dicho que en tus siglos de dolor,  
amado ser,  
amado estar,  
hacías ceros de madera. ¿Es cierto?  
En la “boîte de nuit”, donde tocabas tangos,  
tocando tu indignada criatura su corazón,  
escoltado de ti mismo, llorando  
por ti mismo y por tu enorme parecido con tu sombra,  
Monsieur Fourgat, el patrón, ha envejecido.  
¿Decírselo? ¿Contárselo? No más,  
Alfonso; eso, ya nó!

En Hôtel des Ecoles funciona siempre  
y todavía compran mandarinas;  
pero yo sufro, como te digo,  
dulcemente, recordando  
lo que hubimos sufrido ambos, a la muerte de ambos,  
en la apertura de la doble tumba,  
de esa otra tumba con tu sér,  
y de esta de caoba con tu estar;  
sufro, bebiendo un vaso de ti, Silva,  
un vaso para ponerse bien, como decíamos,  
y después, ya veremos lo que pasa...

Es éste el otro brindis, entre tres,  
taciturno, diverso  
en vino, en mundo, en vidrio, el que brindábamos  
más de una vez al cuerpo,  
y, menos de una vez, al pensamiento.  
Hoy es más diferente todavía;  
hoy sufro dulce, amargamente,  
bebo tu sangre en cuanto a cristo el duro,  
como tu hueso en cuanto a Cristo el suave,  
porque te quiero, dos a dos, Alfonso,  
y casi lo podría decir, eternamente.

El tono coloquial permite al hablante lírico de «Intensidad y altura», confiar al lector la problemática del acto creador, y, al mismo tiempo, compartir con él la angustia que le embarga frente a la terrible página en blanco; es por eso que Fernando Alegria, al analizar este texto, expresa: «Este es el autorretrato de César Vallejo en el acto de creación. Su ars poética».<sup>57</sup> El hablante de este poema manifiesta, a través de una estética dialéctica de la imposibilidad, su concepción de que la sola palabra no da luz sobre el decir poético, no desarrolla toda la

---

57 Alegria, Fernando: «Literatura y Revolución». Fondo de Cultura Económica. México, 1976, pág. 179.

potencialidad expresiva del poeta, no permite simbolizar con precisión la realidad; por eso —el hablante— se angustia y se debate entre un atolladero y espumas, y lucha por desarrollar al hijo de su creación, lucha por conseguir su medio expresivo no por la palabra sino por el reflejo, no por el concepto sino por la imagen, no por el signo sino por el símbolo; y es por este motivo que estructura «Intensidad y altura» en la forma escueta, pero de abierta significación y amplio sentido simbólico del soneto construido con versos dodecasílabos y endecasílabos.

Quiero escribir, pero me sale espuma,  
quiero decir muchísimo y me atollo;  
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;  
quiero laurearme, pero me encebollo.  
No hay toz hablada, que no llegue a bruma  
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,  
carne de llanto, fruta de gemido,  
nuestra alma melancólica en conserva.  
¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;  
vámonos a beber lo ya bebido;  
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

Y la palabra se transforma en «cuerva», símbolo de lo oscuro y lo huidizo, y el poeta «cuervo» —hombre al fin, que ha sufrido y ha llorado— tiene que «copular» con la palabra para poder desarrollar al «hijo de dios» que es el poema. Se hace necesario, entonces, procesar la idea real del poeta, —«el alma melancólica en conserva»—, dulcificarla, estilizarla a fuerza de trabajo creador. Y así cada palabra es válida y suma connotaciones, toda voz es poesía —no importa su falta de prestigio poético—, todo acto es creador, toda acción es transformadora.



De allí que Vallejo acuda a términos coloquiales, discriminados por la poesía tradicional, como «atollo», «cogollo», «encebollo» y «toz» y los recupera en su poesía para transmitir ese cálido e íntimo tono conversacional que caracteriza a muchos de sus poemas.

El tono coloquial se torna declarativo en el texto «En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte...», de allí que el poeta se identifique plenamente con el hablante mediante técnicas del desdoblamiento y el distanciamiento («César Vallejo, parece/mentira que así tarden tus parientes, sabiendo que ando cautivo, /¡sabiendo que yaces libre!/ ¡Vistosa y perra suerte!/ ¡César Vallejo, te odio con ternura!»). El poema está escrito en verso libre y las imágenes, en su mayoría resultan de la oposición entre dos vocablos o entre dos versos, por este motivo predomina la paradoja: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte», «¡Que no hay cosa más densa que el odio en voz pasiva, ni más mísera ubre que el amor!». El tema que desarrolla está basado en el reconocimiento de la finitud de la vida y en las reflexiones sobre las motivaciones fundamentales del hablante, su obra («si amanezco pálido, es por mi obra»), su compromiso político («si anochezco rojo, por mí obrero») y su solidaridad con los hombres frente al dolor («Ello explica, fin, esta lágrima que brindo por la dicha de los hombres»).

En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi  
muerte. Y, después de todo, al cabo de la escalonada  
naturaleza y del gorrión en bloque, me duermo, mano  
a mano con mi sombra.

Y, al descender del acto venerable y del otro gemido,  
me reposo pensando en la marcha  
impertérrita del tiempo.  
¿Por qué la cuerda, entonces, si el aire es tan sencillo?

¿Para qué la cadena, si existe el hierro por sí solo?  
César Vallejo, el acento con que amas, el verbo  
con que escribes, el vientecillo con que oyes,  
sólo saben de ti por tu garganta.

César Vallejo, póstrate, por eso, con indistinto  
Orgullo, con tálamo de ornamentales áspides  
y exagonales ecos.

Restitúye al corpóreo panal, a la beldad; aroma los  
florecidos corchos, cierra ambas grutas  
al sañudo antropoide; repara, en fin, tu antipático  
venado; tente pena.

¡Que no hay cosa más densa que el odio en voz pasiva,  
ni más mísera ubre que el amor!

¡Que ya no puedo andar, sino en dos harpas!

¡Que ya no me conoces, sino porque te sigo  
instrumental, prolijamente!

¡Que ya no doy gusanos, sino breves!

¡Que ya te implico tanto, que medio que te afilas!

¡Que ya llevo unas tímidas legumbres y otras bravas!

Pues el afecto que quiébrase de noche en mis bronquios,  
lo trajeron de día ocultos deanes y, si amanezco pálido,  
es por mi obra; y si anochezco rojo, por mi obrero.

Ello explica, igualmente estos cansancios míos y estos  
despojos, mis famosos tíos. Ello explica, en fin, esta  
lágrima que brindo por la dicha de los nombres.

César Vallejo, parece  
mentira que así tus parientes,  
sabiendo que ando cautivo,  
sabiendo que yaces libre!

¡Vistosa y perra suerte!

¡César Vallejo, te odio con ternura!

El tono coloquial en el texto «¡Y si después de tantas palabras...», permite al hablante lírico reflexionar, con un desalentador escepticismo, sobre la posible trascendencia de las

acciones y hechos del hombre más allá del tiempo, de la palabra o de la muerte; para concluir resignadamente dándole preeminencia al sufrimiento existencial y cotidiano de cada uno de nosotros. La frase adverbial «Y si después de...» usada reiterativamente para enumerar o particularizar una determinada acción humana —la palabra, la historia, lo rutinario de la vida misma—, es un condicionante que se resuelve con una frase, calcada enteramente del lenguaje coloquial, que revela una vuelta de todo por parte del hablante y un total escepticismo ante las absurdas y frustrantes que resultan las experiencias trascendentales en la intrascendentalidad de la vida diaria («¡Más valdría, francamente,/ que se lo coman todo y qué más da!...»).

¡Y si después de tantas palabras,  
no sobrevive la palabra!

¡Si después de las alas de los pájaros,  
no sobrevive el pájaro parado!

¡Más valdría, en verdad,  
que se lo coman todo y acabemos!

¡Haber nacido para vivir nuestra muerte!

¡Levantarse del cielo hacia la tierra  
por sus propios desastres

y espiar el momento de apagar con su sombra su  
tiniebla!

¡Más valdría, francamente,  
que se lo coman todo y qué más da!...»

¡Y si después de tanta historia, sucumbimos,  
no ya de eternidad,

sino de esas cosas sencillas, como estar  
en la casa o ponerse a cavilar!

¡Y si luego encontramos,  
de buenas a primeras, que vivimos,  
a juzgar por la altura de los astros,

por el peine y las manchas del pañuelo!  
¡Más valdría, en verdad,  
que se lo coman todo, desde luego!

Se dirá que tenemos  
en uno de los ojos mucha pena  
y también en el otro, mucha pena  
y en los dos, cuando miran, mucha pena...  
Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!

Este mismo texto trae a colación las siguientes reflexiones del crítico José Ángel Valente sobre la poesía vallejiana:

(...) En pocas ocasiones la moderna poesía de lengua castellana ha estado tan cerca de la palabra hablada como en el caso que nos ocupa. Quien no lo entienda así, difícilmente comprenderá la estructura de muchos poemas vallejianos. Porque con gran frecuencia es sólo el ritmo oral de ese hablante en estado de nativa ingenuidad al que él aludió («hablan como les vienen las palabras») lo que da un cierto tipo de discontinua trabazón vertebral al poema. Creo que esto es evidente a poco que se analice la obra de Vallejo. No se trata sólo del empleo de términos o expresiones arrancadas del lenguaje diario sino de una entera asimilación del ritmo conversacional.<sup>58</sup>

Es uno de los pocos textos de tendencia erótica, «¡Dulzura por dulzura corazón!...», el coloquialismo del hablante es vehículo para transmitir la ternura y el aspecto lúdico del juego amoroso. Además, expresa el reconocimiento del amor, no solo pasional sino cotidiano, por la amada y la nostalgia y la incertidumbre que trae consigo la separación entre los amantes. El contenido se hace por momentos intensamente lírico, pero luego se torna expresamente declarativo, sobre todo cuando

---

58 Valente, José Ángel: «César Vallejo, desde esta orilla». En *César Vallejo (Selección)*. Edición de Julio Ortega Taurus. Madrid, 1975, pág. 111.

hace alusiones a la vida cotidiana —«El hotelero es una bestia», «tu traje negro que se habrá acabado»—, lo cual permite que el poema no se pierda en un romanticismo pueril, evadido de la realidad, sino que, por el contrario, hace que la experiencia amorosa adquiera realidad y concreción como manifestación del hombre común que está en todos nosotros, sin dejar, por eso, de ser poética y sublime. En este texto —como en «Alfonso: estás mirándome, lo veo...», «Al revés de las aves del monte...» y algunos más— el autor introduce directamente sus opiniones utilizando el paréntesis. En este caso el poeta recuerda al hotelero y lo critica contagiando de humor el comentario íntimo a la amada. La burla al hotelero es tan expresiva que se hace teatral: «(El hotelero es una bestia,/ sus dientes, admirables; yo controlo/ el orden pálido de mi alma: señor, allá distante... paso a paso... adiós, señor...)». Los comentarios personales sobre la amada transmiten una ternura fraterna y familiar al texto dándole un cariz de cotidianidad y permanencia a la relación amorosa, ya no es a la amante sino a la esposa, a la compañera a quien se dirige el hablante: «Costilla de mi cosa,/ dulzura que tú tapas sonriendo con tu mano;/ tu traje negro que se habrá acabado,/ amada en masa,/ ¡qué unido a tu rodilla enferma!». El tono conversacional se acentúa mucho más cuando el hablante introduce unas frases del idioma francés, haciendo más íntimo el contenido y más identificable con la esposa francesa del poeta: «quand o a la vie et la jeunesse, c'est déjà tellement!».

¡DULZURA por dulzura corazona!  
 ¡Dulzura a gajos, eras de vista,  
 esos abiertos días, cuando monté por árboles caídos!  
 Así por tui paloma palomita,  
 por tu oración pasiva,  
 andando entre tu sombra y el gran tesón corpóreo  
 de tu sombra.

Debajo de ti y yo,  
tú y yo, sinceramente,  
tu candado ahogándose de llaves,  
yo ascendiendo y sudando  
y haciendo lo infinito entre tus muslos.  
(El hotelero es una bestia,  
sus dientes, admirables; yo controlo  
el orden pálido de mi alma:  
señor, allá distante... paso a paso... adiós, señor...).  
Mucho pienso en todo estos conmovido, perduroso  
y pongo tu paloma a la altura de tu vuelo  
y, cojeando de dicha, a veces,  
repósame a la sombra de ese árbol arrastrado.

Costilla de mi cosa,  
dulzura que tú tapas sonriendo con tu mano;  
tu traje negro que se habrá acabado,  
amada, amada en masa,  
¡qué unido a tu rodilla enferma!  
Simple ahora te veo, te comprendo avergonzado  
en Letonia, Alemania, Rusia, Bélgica, tu ausente,  
tu portátil ausente,  
hombre convulso de la mujer  
temblando entre sus vínculos.

¡Amada en la figura de tu cola irreparable,  
amada que yo amara con fósforos floridos,  
quand on la vie et la jeunesse,  
c'est déjà tellement!

Cuando ya no hay espacio  
Entre tu grandeza y mi postrer proyecto  
amada,  
volveré a tu media, has de besarme,  
bajando por tu media repetida,  
tu portátil ausente, dile así;;;

Finalizamos el análisis del tono conversacional en *Poemas humanos* con el poema «Gleba». En este texto el hablante celebra a los labriegos de las serranías peruanas, se admira de su gran capacidad para el trabajo (laboran «a tiro de neblina» y «carecen de reloj»), y de la pura espontaneidad de sus expresiones («Hablan como les vienen las palabras»). Los mansos hombres de las serranías aumentan su sencillez, su humildad, su creatividad —hacen florecer sus herramientas— y son capaces de bajar desde los surcos que sus hombros aran hasta la grandiosidad del cielo y por eso son honestos, cabales y sinceros («de sus hombros arranca, carne a carne,/ la herramienta florecida/ de sus rodillas bajan ellos mismos por etapas hasta el cielo,/ y, agitando/ y/ agitando sus faltas en forma de antiguas calaveras,/ levantas sus defectos capitales con cintas,/ su mansedumbre y sus/ vasos sanguíneos, tristes, de jueces colorados»). Y estos hombres sólo se tienen a sí mismos, sólo poseen su cuerpo, su fuerza de trabajo, su humildad y su honestidad, y el hablante lírico se contagia con su humanidad sin mancha y, confundiendo su canto con la expresión coloquial de los labriegos, denuncia la complicidad de ese «Luis Taboada» con los exploradores ingleses que se apropian del producto del trabajo agrícola de los serranos.

CON efecto mundial de vela que se enciende  
el prepucio directo, hombres a golpes,  
funcionan los labriegos a tiro de neblina,  
con alabadas barbas,  
pie práctico y reginas sinceras de los valles.

Hablan como les vienen las palabras,  
cambian de ideas bebiendo  
orden sacerdotal de una botella;  
cambian también las ideas tras de un árbol, hablando  
de escrituras privadas, de la luna menguante  
y de los ríos públicos (¡Inmenso! ¡Inmenso! ¡Inmenso!).

Función de fuerza  
sorda y de zarza ardiendo,  
paso de palo,  
gesto de palo,  
acápites de palo,  
la palabra colgando de otro palo.

De sus hombres arranca, carne a carne, la herramienta  
floreceda  
de sus rodillas bajan ellos mismos por etapas  
hasta el cielo,  
y, agitando  
y  
agitando sus faltas en forma de antiguas calaveras,  
levantan sus defectos capitales con cintas,  
su mansedumbre y sus  
vasos sanguíneos, tristes, de jueces colorados.  
Tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades,  
tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un

palito;  
para comer vistiérome de altura  
y se lavan la cara acariciándome con sólidas palomas.

Por cierto, aquestos hombres  
cumplen años en los peligros,  
echan toda la frente en sus saluciones;  
carecen de reloj, no se jactan jamás de respirar  
y, en fin, suelen decirse: Allá, las putas, Luis  
Taboada, los ingleses;  
allá ellos, allá ellos, allá ellos!

El lenguaje coloquial está presente en cada uno de los textos que integran *Poemas humanos*, con mayor o menor intensidad. Este lenguaje —o tono coloquial como lo hemos



nombrado— unido a una serie de figuras literarias como la paradoja, la alteración, la reduplicación, la anáfora, etc.; constituyen la base técnica de este poemario.<sup>59</sup> Claro está que Vallejo, en tanto creador revolucionario, no se limitó a los recursos tradicionales del arte poética tradicional, sino que experimentó, con acierto, nuevas formas expresivas, tales como la ruptura de la lógica para alterar el sentido del discurso («y entonces olerás como el sufrido»), recuperación del lenguaje popular («¡Y lo demás, me las pelan!»), uso de imágenes conceptuales para dar connotaciones de concreción o realidad («Execrable sistema, clima en nombre del cielo, del bronquio y la quebrada,/ la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre»), empleo de frases declarativas («Yo quisiera, por eso,/ tu calor doctrinal»), etc. Todos estos recursos infunden a los textos de *Poemas humanos* una sensación de cercanía, de profunda humanidad y de absoluta sinceridad, estos recursos y estas cualidades también están presentes en España, aparta de mí este cáliz.

Por último recogemos el siguiente juicio de la crítica Yolanda Osuna en relación al lenguaje de *Poemas humanos*.

...El lenguaje halla aquí una forma desnuda de abstracciones y de refinamientos retóricos, y se entrega a un tono coloquial combinado con reiteraciones, vocablos inventados, oposiciones conceptuales

59 Entre algunos ejemplos de figuras literarias encontradas en *Poemas humanos* damos los siguientes:

Paradojas: «¡qué cálida es la nieve», «pero cuando yo muera de vida y no de tiempo», «dicha tan desgraciada durar», «el frío incendio», «de puro calor tengo frío», «Acaba de pasar el que vendrá», «César Vallejo, te odio con ternura», etc.

Alteraciones: «¡Y tantos años, y siempre, mucho siempre, siempre siempre», «talento torrente el de mi sueva suavidad», «considera tu crisis, suma, sigue./tájala, bájala, ájala», «Tejo de haber hilado, heme tejiendo», «baje el hondor más hondo», «¡Suela sonante en sueños, suela!», etc.

Reduplicaciones: «escribir y escribir con un palito», «¡Y no! ¡No! ¡No!», «lineales los siempre, lineales los jamases...», «¡Nunca!, ¡Nunca ayer!, ¡Nunca después!», «Le ha dolido el dolor joven,/ el dolor niño, el dolorazo», «allá ellos!», «Inmenso! Inmenso! Inmenso!», etc.

que marcan un nuevo ritmo en la forma de poetizar y buscan el efecto de comunicar una realidad prosaica, invertida, absurda, detrás de la cual está el hombre común.<sup>60</sup>

El tono coloquial de *España, aparta de mí este cáliz*, se nos muestra unido al tono bíblico-religioso en la mayoría de los textos, pero es posible encontrarlo como expresión independiente en algunos poemas que procederemos a analizar.

En el «Poema III» el tono coloquial sirve de vehículo expresivo para que el hablante desarrolle una elegía conmovida y conmovedora a Pedro Rojas, un proletario revolucionario como muchos de los que luchaban por la causa republicana. Pedro Rojas es un héroe, pero no es individualista como los héroes burgueses que se pierden en la bruma de la leyenda, Pedro Rojas es un héroe común y cotidiano, padre, marido, ferroviario, hombre, hombre y más hombre pletórico de humanidad. Fue héroe y mártir, por obrero, por pobre, por los errores ortográficos de sus arengas para la lucha, porque llevaba su cuchara en su chaqueta y sobre todo porque «su cadáver estaba lleno de mundo». El coloquialismo con que el hablante expresa los hechos de Pedro Rojas es propio de esa España, de ese pueblo español que lucha por su libertad, que sufre, que lleva sus hambres dentro de su chaqueta; por eso la sencillez que encontramos en este texto nos parece tan auténtica y su dolor tan humano, tan compartido. Pero la muerte de Pedro Rojas no es el fin de la esperanza, ya que Pedro aun después de muerto ha podido escribir su arenga de futuro, el aire ha de seguir cantando el «¡Viban los compañeros!» por siempre y para siempre. Hay que destacar que el tono coloquial de este poema está logrado en base al empleo de la reiteración (la constante repetición de la muerte de Pedro) que le da al contenido un ritmo semejante al del romancero, y por el uso de las fórmulas

---

60 Osuna, Yolanda: «Vallejo, el poema, la idea». Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1979, pág. 56.

conversacionales manifestadas en las arengas escritas en el aire con errores ortográficos y que el autor incorpora desprejuiciadamente en el texto. Destacamos la belleza y el dramatismo de los versos finales, cuando Pedro, movido por la fe en sus ideales revolucionarios, resucita milagrosamente para animar a sus compañeros vivos a que continúen en la lucha.

SOLÍA escribir con su dedo grande en el aire:  
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».  
de Miranda de Ebro, padre y hombre,  
marido y hombre, ferroviario y hombre,  
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!  
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!  
¡Avisa a todos los compañeros pronto!

Palo en el que han colgado su madero,  
lo han matado;  
¡lo han matado al pie de su dedo grande!  
¡Han matado a la vez, a Pedro, A Rojas!

¡Viban los compañeros  
a la cabecera de su aire escrito!  
¡Viban con esta be del buitre en las entrañas de Pedro  
y de Rojas, del héroe y del mártir!  
Registrándole, muerto, sorprendieronle  
en su cuerpo un gran cuerpo, para  
el alma del mundo,  
y en la chaqueta una cuchara muerta.

Pedro también solía comer  
entre las criaturas de su carne, asear, pintar  
la mesa y vivir dulcemente  
en representación de todo el mundo.  
Y esta cuchara anduvo en su chaqueta,  
despierto o bien cuando dormía, siempre,

cuchara muerta viva, ella y sus símbolos  
¡Abisa a todos los compañeros pronto!

¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para  
siempre!

Lo han matado, obligándole a morir  
a pedro, a rojas, al obrero, al hombre, a aquel  
que nació muy niñín, mirando al cielo,  
y que luego creció, se puso rojo  
y luchó con sus células, sus nos, sus todavía,  
sus hambres, sus pedazos.

Lo han matado suavemente  
entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,  
a la hora del fuego, al año del balazo  
y cuando andaba cerca ya de todo.

Pedro Rojas, así, después de muerto,  
Se levantó, besó su catafalco ensangrentado,  
Lloró por España  
Y volvió a escribir con el dedo en el aire:  
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».

Su cadáver estaba lleno de mundo.

Otra elegía en tono coloquial es la que el hablante hace de Ernesto Zúñiga en el texto «Cortejo tras la toma de Bilbao». El coloquialismo infunde trascendencia al dolor ante la muerte de Zúñiga —héroe proletario, al igual que Pedro Rojas— sin dejar, por ello, de considerar las consecuencias fecundas de esa muerte en la prosecución de la lucha revolucionaria, así —mediante el empleo de la paradoja: «Herido mortalmente de vida»—Vallejo nos presenta a Zúñiga como héroe, como mártir y como guía y bandera del movimiento junto a Pedro Rojas, Ramón Collar y otros luchadores anónimos. La expresión coloquial se siente en todo el poema, ya que el contenido

es un monólogo elegíaco en el cual el hablante asume el reconocimiento del valor, la nobleza y la generosidad de Zúñiga, utilizando elementos de la conversación diaria junto a imágenes de gran belleza poética e intenso dramatismo como en el siguiente ejemplo: «Herido mortalmente de vida, camarada,/ camarada jinete,/camarada caballo entre hombre y fiera,/ tus huesecillos de alto y melancólico dibujo/ forman pompa española, pompa/ laureada de finísimos andrajos!...». Pero lo evidentemente conversacional del texto lo encontramos en el trozo final, donde el monólogo se transforma en un diálogo del hablante con el héroe muerto y donde la poesía del habla cotidiana se manifiesta espontáneamente, es decir, sin denotar la lógica premeditación literaria: «Siéntate, pues, Ernesto,/ oye que están andando, aquí, en tu trono,/ desde que tu tobillo tiene canas/ ¿qué trono?/ ¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!».

HERIDO y muerto, hermano,  
Criatura veraz, republicana, están andando en  
tu trono,  
desde que tu espinazo cayó famosamente,  
están andando, pálido, en tu edad flaca y anual,  
laboriosamente absorta ante los vientos.

Guerrero en ambos dolores,  
siéntate a oír, acuéstate al pie del palo súbito  
inmediato de tu trono;  
voltea; están las nuevas sábanas, extrañas;  
están andando, hermano, están andando.

Han dicho: «¡Cómo! ¡Dónde!...» expresándose  
en trozos de paloma,  
y los niños suben sin llorar a tu polvo.  
Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,  
con el concepto puesto,  
en descanso tu paz, en paz tu guerra.

Herido mortalmente de vida, camarada,  
camarada jinete,  
camarada caballo entre hombre y fiera,  
tus huesecillos de alto y melancólico dibujo  
forman pompa española, pompa  
laureada de finísimos andrajos!

Siéntate, pues, Ernesto,  
oye que están andando, aquí, en tu trono,  
desde que tu tobillo tiene canas.  
¿Qué trono?  
¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!

El «Poema VII» contiene una especie de carta a Ramón Collar —«yuntero y soldado»—. El coloquialismo del hablante y la sensación de familiaridad evidencian una comunicación escrita en la cual no faltan ese comienzo fraterno con noticias sobre la familia («Aquí,/ Ramón Collar, en fin, tu amigo!/ Salud, hombre de Dios, mata y escribe»).

AQUÍ  
Ramón Collar,  
prosigue tu familia sog a sog a sog,  
se sucede,  
en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas,  
en Madrid,  
en la frente de Madrid.

¡Ramón Collar, yuntero  
y soldado hasta yerno de tu suegro,  
marido, hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!  
Ramón de pena, tú, Collar valiente,  
paladín de Madrid, y por cojones; Ramonete,  
aquí,  
los tuyos piensan mucho en tu peinado!

¡Ansiosos, ágiles de llorar, cuando la lágrima!  
¡Y cuando los tambores, andan; hablan  
delante de tu buey, cuando la tierra!

¡Ramón! ¡Collar! ¡A ti! ¡Si eres herido,  
no seas malo en sucumbir; ¡refrénete!

Aquí

tu cruel capacidad está en cajitas;  
tu pantalón oscuro, andando el tiempo,  
sabe ya andar solísimo, acabarse;

aquí,

Ramón, tu suegro, el viejo,

te pierde a cada encuentro con su hija!

¡te diré que han comido aquí tu carne,  
sin saberlo,

tu pecho, sin saberlo,

tu pie;

pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!

¡Han rezado a Dios,

aquí;

se han sentado en tu cama, hablando a voces

entre tu soledad y tus cositas;

no sé quién ha tomado tu arado, no sé quién

fue a ti, ni quién volvió de tu caballo!

¡Aquí Ramón Collar, en fin, tu amigo!

¡Salud, hombre de Dios, mata y escribe!

Para finalizar el análisis del tono coloquial en *España*, *aparta de mí este cáliz*, nos referiremos al texto x, titulado «Invierno en la batalla de Taurel». El hablante lírico reflexiona sobre el drama de la guerra. El poema se inicia con un monólogo y finaliza con un coloquio. En la primera parte, que va desde el comienzo hasta «va la vida coleando, con tu segunda sogá» nos encontramos con imágenes contundentes, duras,

metálicas, logradas con base en lexemas cuyo contenido semántico manifiesta una intensa atmósfera de violencia, donde la sangre, el clima inhóspito y las armas juegan un papel fundamental, por ejemplo: «cae agua de revólveres lavados», «es la gracia metálica del agua», y así el agua, al contrario de la sangre, es de agua». No obstante el hablante encuentra lugar para la redención del hombre a partir de la defensa consciente del ideal comunitario que persiguen los milicianos; esta vez la contradicción es el elemento retórico que sirve de apoyo a una imagen cuyo contenido traduce el empuje suprahumano que permitiría al revolucionario alcanzar la victoria, aún sobre la misma muerte: «¿Quién va, bajo la nieve? ¡Están matando? No./ Precisamente,/ va la vida coleando, con su segunda sogá». En la segunda parte, que va desde «¡Y horrorísima es la guerra, solivianta» hasta el final del poema, el hablante se dirige a un compañero y le habla sobre la inhumanidad de la guerra con su alijo de irracionalidad, destrucción y muerte, pero no deja de comprender —al mismo tiempo— la necesidad imperiosa de la lucha e invita al compañero a integrarse unidos al combate y finaliza reprochándose a sí mismo su falta de coraje y sus dudas intelectuales. «Por eso, al referirme a esta agonía,/ aléjome de mí gritando fuerte:/ ¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo». El tono coloquial se hace más evidente en esta segunda parte, debido a la comunicación íntima y fraternal que el hablante sostiene con su compañero. Cabe destacar, en esta parte, el uso de imágenes sinetésicas para dar la idea del trastocamiento que origina la guerra en la psiquis del hombre al obligarlo a «dar un salto extraño de antropoide», un salto a ese pasado irracional cuando luchaba como un animal más por su sobrevivencia, en estas imágenes, los sentidos y sus funciones se confunden de tal modo que se huele con los pies, se mira por el dolor en los testículos y se oye con la boca.



¡CAE AGUA de revólveres lavados!  
Precisamente,  
es la gracia metálica del agua,  
en la tarde nocturna de Aragón,  
no obstante las construidas yerbas,  
las legumbres ardientes, las plantas industriales.

Precisamente,  
es la rama serena de la química,  
es la rama de explosivos en un pelo,  
la rama de automóviles en frecuencia y adioses.

Así responde el hombre, así, a la muerte,  
así mira de frente y escucha de costado,  
así el agua, al contrario de la sangre, es de agua,  
así el fuego, al revés de la ceniza, alisa sus  
rumiantes ateridos.

¿Quién va, bajo la nieve? ¡Están matando? No.  
Precisamente,  
va la vida coleando, con su segunda sogá.

¡Y horrorísima es la guerra solivianta,  
lo pone a uno largo, ojoso;  
da tumba la guerra, da caer,  
da dar un salto extraño de antropoide!  
Tú lo hueles, compañero, perfectamente,  
al pisar,  
por distracción tu brazo entre cadáveres;  
tú lo ves, pues tocaste tus testículos, poniéndote  
rojísimo;  
tú lo oyes en tu boca de solado natural.

Vamos, pues, compañero;  
nos espera tu sombra apercebida,  
nos espera tu sombra acuartelada,  
mediodía capitán, noche soldado raso...  
Por eso, al referirme a esta agonía,  
aléjome de mí gritando fuerte:  
¡Abajo mi cadáver!... y Sollozo.

## Abrapalabra o la búsqueda de una ficción totalizadora<sup>61</sup>

¿Cuánto de un pueblo se expresa en una obra artística? ¿Cuánto de esa obra expresa el alma de ese pueblo? ¿Cómo se universaliza la expresión particular de ese pueblo a través de una obra narrativa? ¿Cómo el lenguaje actualiza el idiolecto de ese pueblo en la obra de un escritor? ¿De qué forma el autor interpreta el idiolecto de ese pueblo? ¿Existe el autor cuya obra responda por sí misma estas preguntas? Creo que sí. Considero que en todo gran autor y en toda gran obra hay un lenguaje con múltiples espejos que responden, polifónicamente, todas estas preguntas. Aún más, afirmo que en Venezuela, la obra de Luis Britto García configura válidos y valiosos espejos que responden, con unánime eficacia, cada uno de los cuestionamientos anteriores. Mi compromiso, entonces, es demostrar la certidumbre de esta afirmación. Empiezo, pues, mi tarea con una semblanza del autor y un recuento simultáneo de su obra.

Luis Britto García es uno de los más grandes creadores venezolanos. Nació en Santiago de León de Caracas, capital de Venezuela, el 4 de octubre de 1940. Recibió toda su educación en su ciudad natal. Se graduó de abogado (1962) en

---

61 Marcó, Yubana: «Abrapalabra o la búsqueda de una ficción totalizadora». (Fragmento). Universidad de Oriente. Núcleo Anzoátegui. Departamento de Humanidades. Tesis de grado, presentado como requisito parcial para ascender a la categoría de Profesor Agregado. Puerto La Cruz, julio de 2000.

la Universidad Central de Venezuela, donde es profesor desde 1964. Britto García es un intelectual honesto que reivindica incansablemente su condición de artista comprometido que confronta, sin rubores, la negativa y desafortunada realidad política, social y económica de su país. Su obra —como ensayista y como creador— cuestiona y niega la aséptica torre de marfil postmoderna, el deshumanizado grado cero de la escritura.

Britto García cuenta con una vasta obra de múltiples facetas que abarca todos los géneros, desde la poesía, la narrativa (relatos, novelas), el teatro, el cine, el ensayo (literario, sociológico, político, jurídico), hasta la crónica, el periodismo, la caricatura y el humor: en todos ellos ha mostrado un profundo dominio del lenguaje y de los temas, y una gran capacidad creadora. Su narrativa excepcional ha sido muy poco estudiada, aunque es conocida nacional e internacionalmente; no en vano ha ganado dos Premios Casa de las Américas con *Rajatabla* (relatos) en 1970, y *Abra palabra* (novela) en 1979. Sus obras de teatro *Venezuela tuya*, *El tirano Aguirre o la conquista del Dorado* y *La misa del esclavo* ganan el Premio Juana Sujo (1971), el Premio Nacional de Teatro (1975) y el Premio Andrés Bello para Dramaturgia de América Latina (1980), respectivamente. En 1983 obtiene el Premio «Pedro León Zapata» por su obra *Me río del mundo*, conformada por un conjunto de textos humorísticos que relatan situaciones absurdas con un lenguaje dinámica y peculiarmente expresivo.

La narrativa de Britto García contempla una temática variada que va desde el amor, la muerte, la utopía, la historia, la problemática social, la lucha política, la rebeldía, el humor y la ironía, hasta el absurdo, la ciencia ficción y la tecnología. Todo esto procesado por el tamiz de una poderosa imaginación creadora que se refuerza con una profunda conciencia estética. El crítico venezolano Orlando Araujo expresa en su *Narrativa venezolana contemporánea* (1972):

No se me ocurrió decir que Luis Britto es un escritor experimental, al menos no lo es en RAJATABLA, ni lo es en su último libro hasta hoy VELA DE ARMAS (Arca, Montevideo, 1970), una novela del subdesarrollo. Como nadie antes que él (y quizás como Carlos Noguera, ahora), Britto García juega con todos los procedimientos, los combina, los maneja a su antojo para crear una narrativa de caleidoscopio y, al hacerlo, nos va haciendo sentir junto a él límites de la palabra y las necesidades expresivas del hombre actual, a quien la chaqueta del lenguaje ya la queda demasiado estrecha. Para inventar un procedimiento hay que ensayarlo y probar su eficacia a lo largo de una obra (...) Britto García hace otra cosa: toma de la lengua literaria, y de las experiencias narrativas hasta hoy, todo aquello que necesita para su individualísima expresión, busca y rebusca y se da contra las esquinas de aquellas expresiones, les da organizaciones insólitas, las exprime, y el resultado es válido como lo hemos visto, porque la búsqueda es auténtica y las necesidades expresivas de este narrador también lo son.<sup>62</sup>

Britto García se manifiesta en el escenario literario venezolano con una obra titulada *Los fugitivos y otros relatos* (Caracas, 1964, Pensamiento Vivo Editores) en la que reúne textos — algunos escritos en 1957— cuyas historias giran en torno a la problemática social injusta, la violencia urbana, la denuncia, la rebeldía, la desesperanza, el absurdo, el autoritarismo y el individualismo. Como toda obra primigenia, asoma defectos y virtudes, pero también revela un fuerte temperamento creador, una gran imaginación y una firme conciencia intelectual. Más adelante, Luis Britto publicará dos obras que lo consagrarán: *Rajatabla* (1974) y *Abrapalabra* (1979), las cuales constituyen dos hitos cronológicos en la historia de la literatura venezolana, puesto que inician y finalizan la década de los años setenta; además enriquecen sensiblemente el panorama narrativo latinoamericano en lo que a fronteras literarias se refiere,

---

62 Araujo, Orlando: «Narrativa venezolana contemporánea», pp. 270-271.

por su libertad creadora y su polisemia, por su peculiar ruptura con las normas del género y con el sentido tradicional de la verosimilitud, por sus exploraciones en el ámbito de lo sensorial, y por el uso de los más disímiles recursos narrativos. En este sentido, Britto evoluciona y trasciende como un narrador valioso en tanto que su obra se deslinda de los procedimientos usuales de los escritores de su generación, y se ubica en un ámbito particularísimo con un estilo que, paulatinamente, va decantándose y reafirmando su condición de creador inteligente y de ser humano sensible, consciente de que el lenguaje no sólo trasluce su capacidad de asombro, sino también el idiolecto de su época y la amarga realidad social que se filtra en él.

En 1970, Britto publica *Vela de armas* (Montevideo, Editorial Arca), una novela ambiciosa con una mezcla impresionante de planos o espacios lingüísticos en los que la realidad cruda, la fantasía, el frenesí alucinante, el testimonio, lo objetual, lo conceptual, lo sensorial, lo vital, (eros y tanatos), lo psicológico, se entrecruzan y se confunden en tres ámbitos reiterativos en toda su obra, como lo son: la violencia, el subdesarrollo y la pobreza. En este mismo año edita *Racha* (Caracas, Editorial Rocinante), libro donde muestra sus dotes de artista plástico —específicamente, caricaturista—, condición que también exhibe en las ilustraciones para sus textos *Rajatabla* y la recopilación de relatos humorísticos *Me río del mundo*. Durante la década del setenta publica tres obras teatrales: *Venezuela tuya*, *El tirano Aguirre* y *Carpión Milagrero*, películas dirigidas por Michael Katz. En 1983, Monte Ávila le edita *La orgía imaginaria*, libro enigmático compuesto de extraños relatos ambientados en lugares imaginarios, en los que la utopía, el humor, la sátira, la crueldad, entre otros aspectos, concretan una multiplicidad de mundos fascinantes y sorprendentes, pero con una muy bien lograda verosimilitud. En el año 1966 el Grupo Rajatabla realiza el montaje de la obra

teatral *La ópera salsa*, en la que Britto parodia con un humor corrosivo la debacle bancaria ocurrida en Venezuela en 1994. Para finales de 1998, Luis Britto publica la que hasta ahora es su última novela: *Pirata*.

En el sentido del ensayo y la investigación social, Britto publica en los años 1968 y 1973 los textos *El presupuesto del Estado* (Caracas, Contraloría General de la República) y *Régimen presupuestario y del control de crédito público* (Caracas, FACES-UCV), respectivamente. Luego aparecerán *Ciencia, tecnología y dependencia* (1970), *El llano* (1986), y recibirá el Premio de Investigación Científica de la Asociación de Profesores de la Universidad Central de Venezuela por los inteligentes e irónicos análisis acerca del populismo en Venezuela, contenidos en las obras *La máscara del poder: del gendarme necesario al demócrata necesario* (1988), y *El poder sin la máscara: de la concertación populista a la explosión social* (1990). En 1991, la Editora Nueva Sociedad (Caracas), edita el agudo y lúcido ensayo *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, en el que analiza y desmonta los mecanismos de manipulación que sirven a los países desarrollados para anular la conciencia de los pueblos subdesarrollados, utilizando como instrumentos la subcultura y los medios de comunicación de masas, las filosofías decadentes, el individualismo, el comunismo y el neoliberalismo.

En fin, a lo largo de sus prolíficos 58 años Luis Britto García mantiene una visión progresista del mundo, identificada con las luchas por un mundo más humano y con verdadera justicia social; ha reivindicado en sus ensayos y en sus artículos periodísticos la cultura, la idiosincracia, la biodiversidad, la autodeterminación y la soberanía económica, política y social de los pueblos del Tercer Mundo. Su acendrado humanismo se manifiesta en un rechazo hacia el llamado Neoliberalismo Salvaje, hacia el populismo, hacia el individualismo y hacia el comunismo irracional y alienante, promovido

por la industria publicitaria contracultural y por las transnacionales de la comunicación.

En una conferencia realizada en Sitges (septiembre, 1982), titulada «El escritor y su quehacer en América Latina» Julio Cortázar hace referencia a una ponencia expuesta por Luis Britto García en Managua (Julio, 1981), y expresa lo siguiente:

De su ponencia quisiera citar estas líneas que sólo él podía escribir con tanta lucidez, y que tras de referirse a la ofensiva de las transnacionales y de los medios de comunicación para alienar el espacio cultural latinoamericano mostrando que la única que ellas buscan en nuestro continente es la cultura «imperialista» que niega al ser humano, lo explota y lo discrimina; sostiene lo siguiente: «Ello plantea, para el intelectual latinoamericano, la tarea de servirse de los medios de comunicación de masas, aun en aquellos países en los cuales no hay perspectivas revolucionarias inmediatas. Posiciones muy respetables han afirmado el derecho del creador a desligar su obra de toda militancia, a favor del contenido estético. Pensamos, por el contrario, que la urgencia de la hora impone al intelectual una triple militancia: la de la participación en las organizaciones políticas progresistas; la de la inclusión del compromiso en el contexto de su obra, y la tercera militancia de batallar por la inserción de su obra en el ámbito real de los medios masivos de comunicación, anticipándose así a la revolución política que concluirá por ponerlos íntegramente al servicio del pueblo. Porque mientras la política no asegure la liberación cultural de nuestra América, la cultura deberá abrir el camino para la liberación política».<sup>63</sup>

Cortázar se aguardará el derecho de disentir los matices de esa «triple militancia» y, al mismo tiempo, expresará sus reservas acerca del compromiso como constante invariable en la obra del creador; aún más, asumirá, en contraste, que la pura ficción posee también el germen revolucionario si su

---

63 Cortázar, Julio: «El escritor y su quehacer en América Latina», pp. 18-22.

autor proviene de la esencia de su pueblo y se identifica con él. Sin embargo, coincide con Luis Britto en que el escritor debe abrirse, junto con su obra, a todas las posibilidades de reivindicar la cultura, la justicia social y los valores del pueblo al que pertenece y, además, sostiene Cortázar que desligar la obra de toda militancia es dar la espalda al pueblo en nombre de supuestos valores absolutos que a la larga devienen en hojarasca intrascendente y desechable.

Ahora bien, a casi una década de haber expuesto la citada ponencia, Britto García ha evolucionado junto con su tesis; pero no para desdejarse y traicionarla, sino para reafirmarla y reivindicarla con argumentos válidos, basados en experiencias propias y ajenas, en su praxis vital y en el desafortunado y desesperanzado devenir de la mayor parte de la humanidad en la sociedad capitalista impuesta por los intereses egoístas y deshumanizados de los poderosos de la Tierra. Ahora, en su plena y absoluta madurez, Luis Britto confronta con más firmeza que antes el sistema capitalista y, por supuesto, el «Monstruoso Don Dinero» lo relega y lo margina en lo que le es más caro: su deseo de servirle activamente a su país para ayudarlo a despertar y a reconciliarse con su propia esencia. No significa esto que la calidad artística de la obra de Britto resulte contaminada y mediatizada por sus ideas políticas; en ningún momento su compromiso, su «triple militancia» menoscaba el valor artístico de sus creaciones porque ese compromiso no es servidumbre intelectual ni chata expresión del espíritu; todo lo contrario, multiplica las vertientes de la imaginación y enriquece su visión del mundo y, por ende, sus cualidades creadoras y su capacidad para promover el asombro: no ignora Luis Britto que la palabra es logos, memoria, técnica, poder, sensibilidad, imaginación, tradición, historia, territorio para lo sagrado y lo profano, la verdad y la mentira; en fin, esencia de la condición humana.





## Epístola nostálgica para el poetica<sup>64</sup>

Eduardo Sifontes. Desde este presente de Revolución Bolivariana, que seguro hubieras compartido con nosotros, tu pueblo, te digo parafraseándote: «bajo tu tumba/ treinta y dos años después/ tu pueblo te ama/... y te redime». Resucitas cada día en nuestras mentes y en nuestros corazones porque tu compromiso con nosotros fue superior a las torturas que te aplicó «democráticamente» el pacto de Punto Fijo; porque tus principios son coloridos y musicales soles inscritos en cada una de las palabras, de los poemas, de los relatos de tu rebeldía de artista militante; porque tus proletarios saben y siempre, siempre sabrán que tú gritabas alegremente, a pesar del absurdo que a veces te ocupaba; «proletarios míos/ que los amo los amo», como Vallejo, como Valera Mora y Roque Dalton, poetas que iluminan la gran nación latinoamericana, tal como tú. No olvidamos, Poetica, que desde la cárcel de Cocollar, donde habían encerrado tu cuerpo atormentado de tortura y cáncer, con una metáfora expansiva, de aumento polisémico nos dijiste apasionado, maravillado: «por un culo de botella/ pueblo mío/ te veo enorme/ grave/ te amo».

---

64 Marcó, Yubana: «Epístola nostálgica para el poetica». Barcarola. *Revista venezolana de Literatura-Arte-Ciencia y Política*. Caracas. Año 3, Nro. 4. págs. 16-17. Septiembre-diciembre de 2007.

Esperamos, Sifontes de la Barcelona cumanagota, vieja y orgullosa, que allá en el centro de aquel Sol reiterativo de tu poesía, Elsa, la amada; Sor Geraldine, la monja lúbrica; Sam, el mártir lector, el heroico Chema Saher; María Mercedes, la de los besos profundos; Djamila, la trágica; Romelia, la protectora; Emma, la madre; en fin, los amigos, los panitas, los camaradas, estén compartiendo contigo en el cuarto de los espejos, la múltiple gloria de tu trascendencia colorida, musical, literaria.

Sabemos, camarada, que Vallejo, el humanísimo peruano; Valera Mora, el irreverente; y aquel Roque Dalton sacrificado injustamente en mala hora, están a tu lado compartiendo poemas y cotidianidades en los séptimos cielos del humanismo comunista, el único humanismo posible; así como acá vuestras obras dialogan y se intertextualizan.

Reivindicamos, Eduardo, tus sarcasmos, tus ironías intransigentes, tu humor negro y tu literatura negra escandalosamente antiburgueses porque develan la hipócrita paz de los sepulcros, la doble moral, para impactar el falso equilibrio emocional; porque restañan las heridas que el sistema infringe a nuestra dignidad; porque liberan a tu pueblo al desmontar la pesada y opresiva superestructura capitalista; porque definitivamente son un aliciente contundente para nuestra esperanza.

Hoy y todos los días, querido Eduardo, sifontificamos la memoria para reconocer en tu obra viva, palpitante, polisémica, el verbo total, la literatura totalizadora, reflejos del arte total que construiste con tu experiencia vital, que conjuraste como poeta, músico, pintor, artista comprometido, hombre irreverente y rebelde por siempre jamás. Estamos seguros que el golpe de dados mallarmeano nunca abolirá el azar lúdico de tu poesía llena de señas y contraseñas, de significados sorprendentes, violentamente humanos. Tus rituales y transparencias prevalecerán en la más amorosa memoria de tu pueblo y se

reflejarán por los siglos de los siglos en los espejos de ese amor tuyo auténtico, salvaje, telúrico; tu «escachalandrada figura» se impondrá sobre ese Dios ocioso e indiferente que describes en los textos Lengua colgante y Sobre la arena movediza, de Las conjuraciones.

P.D. Esta carta de tu pueblo que te ama la escribió Yubana Marcó.



# Relatos



## Ahora cuando ni siquiera tu rostro te acompaña<sup>65</sup>

Puedes alegar que tus recuerdos han sido expropiados o que te han abandonado hace muchos años; puedes decir que tu memoria está en blanco desde ese entonces. Incluso, puedes demostrar que todo tu pasado se ha desleído en el tiempo de tus pasos. Lo que no puedes es evitar que otros tengan la memoria enferma, encendida por un sordo rencor hacia ti; y hasta es posible que esas otras memorias puedan avivar la resaca de tus remordimientos.

Puedes estar sentado allí, en el corredor de aquella casa vieja, poblada de espantos; puedes estar vestido de kaki o de lino; es posible ver tus pies resaltando claramente sobre el piso resquebrajado del corredor, pero no se puede distinguir tu rostro, tal vez porque las sombras de la tarde o del recuerdo impiden verlo. Cerca de ti, en el patio seco y arenoso, está aquella cayena de flores rojas, mustias; un poco más allá, aquel chirel que ahora alarga sus raíces como atizando brasas en la memoria. Se te puede imaginar soberbio; aunque no sea posible ver tu rostro uno puede darse cuenta de que estás furioso: pelaste con Natalia y con tus hijos, con un machete quisiste

---

65    Marcó, Yubana: «Ahora cuando ni siquiera tu rostro te acompaña». Taller. Publicación de la Escuela de Letras de la UCV. Caracas. S/F.



despedazar a Luis. Ahora me puedes ver venir como una maldición: me aguardas como el chirel para quemarme el recuerdo, para amargarme la memoria. Estoy ante ti, cerca, muy cerca; algo en ti me enceguece y me impide ver tu rostro. Te digo «bendición, papá». Espero tu respuesta; y una de tus manos como una inmensa garra me rechaza, me empuja, siempre me empuja; caigo, y desde la memoria escucho tu respuesta como un eco hiriente; tu voz es un grito cargado de un odio que no comprendo, que nunca he podido comprender; dijiste «Yo no soy nada tuyo».

Ahora cuando ni siquiera tu rostro te acompaña, puedes haberlo olvidado todo, sí, pero esto sigue presente allá entre las mustias flores de la cayena y aquí entre el vicio circular de los recuerdos.

## Su cuerpo ofrecía una sombra musical<sup>66</sup>

No he podido olvidar a aquella muchacha que acompañó con su amistad mi solitaria niñez. Su presencia agreste y su carácter poco locuaz desagradaban a los adultos.

Yo acostumbraba a jugar con la luz y la sombra dibujando con mis manos extrañas formas en las paredes; consecuentemente Ella se negó a imitarme. Nunca explicó los motivos.

Pero, en cierta oportunidad, en un descuido de Ella pude observar como bajo el reflejo de la luz su cuerpo ofrecía una sombra amarilla, aterciopelada y musical.

---

66 Marcó, Yubana: «Su cuerpo ofrecía una sombra musical». *Diario de Oriente*. Suplemento Cultural *Ribazón*. Domingo, 23 de marzo de 1980.



## Relación de una pesadilla<sup>67</sup>

Mamita... mamita... mami... maita... mita... maaami... mamaiiiiita... viejita... viejita linda yo no quería decirte eso cuando tú me hablaste y me estrujaste y me regañaste y me pegaste porque se me perdió el real que me diste para comprar el queso yo no quería decirte eso yo te o dije porque Lourdes Nitzú se lo dicen a Nelia cuando ella les pega y las regaña le dicen por qué no se muere esa vieja loca para que nos deje quietas ojalá se muera lo que pasa es que está arrecha, por eso nos jode eso dicen ellas y Nelia nunca se muere, ella siempre sigue yendo al hijo de la noche y siempre sigue poniendo canciones rancheras en la victrola yo no quería que te murieras, yo lo dije porque ellas y bebé lo dicen siempre y nunca pasaba nada, yo no creía que tú te ibas a morir y ahora tú te moriste y yo tengo ganas de llorar y me duele aquí en la garganta y aquí en el pecho, porque tú me dejas sola y aquí en la casa todos me dirán idiota siempre me dirán idiota y me gritarán idiota, todos los días me dirán idiota y Ana me pisará los pies cuando ande descalza y me gritará sorda y me insultará y se reirá de mí y se reirá de mí se reirá de mí todos se reirán de mí y de mis cabellos de india y de mis patas de loro y de mi cara grande y

---

67 Marcó, Yubana: «Relación de una pesadilla». *Diario del Caribe*. Suplemento Cultural *Viento de Abajo*. Nro. 13. Porlamar, isla de Margarita, lunes 25 de mayo de 1981.

se reirán cuando yo hable plas plas plas y Carlos me mandará a comprar gritándome siempre gritándome y me halará los cabellos y me dirá groserías y Aura me pondrá todos los días a recoger las basuras del patio y me pegará cuando yo no quiera hacerlo y Manuel me asustará cuando me hable y me pegará cuando yo vaya y compre sorpresas y cuando no sepa decir Juan de Ampíes y Antonio de Berrío y Nicómedes me regañará cuando no saque dieciocho y veinte en la boleta y Luis me pagará y me regañará cuando no sepa la tabla y Blanqui me peinará y me hará una cola de caballo templadísima o me hará una crinejas cruzadas y se pondrá brava y me insultará de cochina cuando yo regrese de la escuela con el uniforme sucio y los cabellos desgreñados y me estrujará y me dirá que parezco una loca y un bollo mal amarrado y César me prestará sus cuentos y se sentará con Carlos en mi camita para tirarse peos y burlarse de mí cuando yo me ponga brava y me harán llorar y bebé andaré con Lourdes y se robarán los reales de mi abuela y se comerán solas lo que compren y no me darán nada a mí y me pondrán mala cara y me meterán a mí cuando se coman algo de la cocina y tú no podrás sentarme en tus piernas y darme besos y decirme que les diga cosas a todos ellos cuando se metan conmigo y no podrán dormir en tus brazos y no podré acostarme contigo y qué haré cuando te entierren en el cementerio donde está mi abuelito y con quién voy a jugar y quién me va a dejar que lo acompañe cuando cosa ropa ajena y quién va hacerme vestiditos de recortes y pantaleticas de recortes y a quién voy a decirle que tengo ganas de llorar y que estoy muy triste porque tú te has muerto y a quién voy a decirle que tengo miedo mucho miedo, porque tú estás muy rara y no parece que fueras tú sino una gallina que me está picando y picando y picando y rasguñándome con sus patas y yo te digo mami mami no me piques no me piques viejita soy yo tu hijita soy tu hijita soy tu hij... ahora qué pasó que tú no estás ni la gallina y yo estoy en esta cama y porque yo estoy tan caliente qué pasó mamita.

## Las maldades que tú me haces<sup>68</sup>

Mami me dijo que te dijera que ella había dicho que no importaba lo que tú dijeras porque siempre estaría conmigo protegiéndome de tus maldades sin importarle que yo sea una idiota como tú siempre dices que soy, además mamita siempre dice que yo no soy una idiota y que yo soy muy inteligente lo que pasa es que yo soy muy montuna y por eso siempre estoy amarrada a sus faldas y por eso siempre hablo así como una tonta, como quedada, plas plas plas, como si le pidiera permiso a las palabras para poderlas decir. Mami dice también que todo es porque tú no me quieres y tú quieres que ella me deje íngrima y sola en esta casa para que yo sufra y tú puedas sentirte bien; pero ella dice que nunca va a dejarme por ti ni por nadie porque yo soy su bordona y su niña haciéndome cariños y va a seguir mimándome siempre porque yo soy la única que la quiere y la necesita porque soy chiquita y porque yo soy la única que se queda con ella cuando se queda cosiendo hasta la madrugada para podernos mantener y eso que no le he dicho a mamita que tú dices que no la quieren a ella y que te molesta su forma de ser y que tú quisieras ser hija de una señora así como esa vecina tuya tan antipática y embustera como

---

68 Marcó, Yubana: «Las maldades que tú me haces». *Diario de Oriente*. Suplemento cultural *Ribazón*. Cultura, pág. 5. Barcelona, diciembre de 1987.

tú a la que le dijiste ese poco de embustes y le hiciste creer que tú habías viajado por todo el mundo y tampoco le he dicho a mamita que cuando estoy descalza tú me entierras en los pies los tacones esos puyúos que tienen tus zapatos nuevos y que tú mandaste a la carajita esa hija de tu amiga a pegarme y a quitarme mis juguetes y el dulce que me estaba comiendo ayer, pero yo quiero también pedirte que me digas porqué tú no me quieres y dices que me tienes rabia si yo no te he hecho nada malo y nunca te he desobedecido ni te he faltado el respeto y yo quiero que me digas eso ya porque eso a mí me da muchas ganas de llorar y me hace sentir una cosa dura en la garganta...

# Poemas





Gota de sangre me filtro en mi colada  
(1986)<sup>69</sup>

---

69 Marcó, Yubana: «Gota de sangre me filtro en mi colada». Editorial La Espada Rota. Caracas, 1986.



*ce n'est rien. J'y suis; j'y suis toujours*

RIMBAUD



1

Poema:

espejo herido

donde se deja colar el mundo.

(Gota de sangre

me filtro en mi colada).

Duélome

naufrágome de gritos

Entre nudos de erizadas angustias

involuciono

hacia adentro

hacia mí misma

—ya no soy más—.

Vulneraria de mí  
me empeño  
    en cuidar  
        mis despojos.



Magno yo  
corta este nudo amargo  
de ávidas angustias que me absorben  
me succionan

sin tregua.

Soy una flecha  
    lanzada al desaliento:  
    blanco de mí misma  
        siempre atino.

Acogonjado licántropo  
solitario habitante de mis noches  
emite tu aullido amenazante  
cuando la miseria —triste arpía—  
desgarre vorazmente mi razón.

Vamos Yo  
prodiga sobre mí  
tu afecto de bestia agradecida  
escolio de mí  
dame una razón para no llorar  
como nodriza agonizante  
lacta mi esperanza  
y si esto no ayuda  
    a conjurar mis demonios  
resguarda entonces  
    el lugar de mi cordura.

Hierática mi alma  
se transmuta en  
                  campo propicio para aquelarres  
—piedra de sacrificio—  
¡oh yo embarázate de mí que sufro  
          los embates de ancestrales exorcismos!  
auxíliame Yo!  
porque la miseria es un continuo  
          jaque mate a mi cordura  
          y puntea desprendida  
                  y hace de mí  
                  un triste animal que llora.

Saco a caminar este ataúd  
donde habita y persiste mi alma:  
    absurda y obstinada fiera  
    custodia inquebrantable  
    de la aterida llama  
                    que me funde.

Una ameba de dolor  
se incuba en mí  
un costado de penas  
me aterrilla el alma  
aquí  
en el mero centro de la vida  
Amauta mi conciencia  
          mantiene digna mi máscara.

De las circunstancias inútiles  
entre las más inútiles  
a la izquierda

estoy yo.



A veces

cuando razono sobre aquella  
miserable disculpa malthusiana  
y desfallezco

                    suave y pausadamente  
suele venir mi mano

                    a sobar el lomo de mi alma

y mi brazo

solidario

la estrecha a mi costado

para que no sufra

                    sola

—dicen— la pobrecita.

## Sintigo (1988)<sup>70</sup>

---

70 Marcó, Yubana: «Sintigo». Poemas. Editorial La Espada Rota. Caracas, 1988.



*La vida es más pesada que todo cuanto pesa en el mundo entero.*

RILKE



## Connmigo

Sudaba luz  
regreso  
a buscar mi sombra  
y la ilumino connmigo.

## Amarrada a tu triste zapato

Amarrada a tu triste zapato  
vives Yubana  
siempre escasa de vida  
ahíta de muerte.

## Transeúnte

Transeúnte de mí  
desbordo mis vallas  
transgredo mis límites  
me guío sin sobresaltos.



## Peso

Hoy han venido  
a preguntar por mí  
y no he sabido dar razón  
ya no palpito en mis palabras  
y el desamparo me pesa  
    piedra-en-el-alma.

## Malestar de siglos

A veces  
un malestar de siglos  
se anida en el dorso de mi corazón.

## Tú

Tú: si eres Yo  
guarda firme mi precario equilibrio  
derrama sobre mí  
tu ternura irredenta.

## Quasar

Mi silencio  
es unánimemente negro  
como un quasar:  
¡cuántos ruidos  
cuántos espacios  
se pierden  
en mí!

## Piedra

Los días pasan  
empedrados de angustias.  
Cada día  
es una piedra que me tumba el alma.

## Me llevo auestas

De continuo me llevo auestas  
y me ayudo a cruzar  
hacia el otro lado de la calle.  
¿Cómo haría si estuviera  
ígrima de mí  
si no conmigo  
para ayudarme a sobrellevar  
este peso que es la vida?

## Sinmigo

Vuelvo a ti  
amiga que me habitas  
vuelvo a ti  
porque eres la única  
la última posibilidad  
de no quedarme sinmigo.

## Escapo de mí

Como río triste que se opone a su cauce  
escapo de mí  
y huyo y me rehúyo  
en mis propias vertientes  
y soy otras aguas de otros ríos  
en mi mismo caudal entremezcladas  
y la creciente espanta y damnifica  
esta queja que soy entre mis lágrimas.



## Desnuda de costumbres

He conseguido sustraerme  
a la amarga vaguedad del tiempo:  
desnuda de costumbres  
me reconcilio con el infinito.

## Tempestad cotidiana

Es mentira que seamos móviles  
somos árboles plantados  
en el mismo lugar de nuestras vidas  
alargando nuestras tragedias personales  
en el terreno fértil de la memoria  
moviendo nuestras hojas  
en la tempestad cotidiana  
asumimos la ilusión del movimiento  
y alcanzamos el temor de la sonrisa.

## Escalera

Y fatalmente se deshace  
fatalmente se va desplomando la escalera  
que cada día voy subiendo  
¡imposible regresar! ¡imposible detenerme!  
¡imposible reconstruirla!  
—y estoy en lo alto  
y casi no quedan peldaños  
¡escalera inútil  
que no conduce a ningún lado!

## Poemas inéditos



¡Dueles  
cómo dueles  
frágil guijarro del recuerdo!

Saltó una piedra  
de tu boca  
y rompió  
el manso equilibrio de este día.

Qué soy  
sino este nudo amargo  
de ávidas angustias  
que me absorben  
me chupan  
me succionan  
sin tregua.



Duélome anúdome  
naufrágome de grito  
entre nudos de erizadas angustias  
involuciono  
hacia dentro  
hacia mí misma  
ya no soy más.

No se rompe  
el silencio  
con la ingrimitud  
de un grito.

Palabras y silencios extensibles  
también rostros

miradas

fisonomías

para el acercamiento.

(Gota a gota  
derramo mi existencia)  
clepsidra agotargada  
con la base desprendida de angustias:  
eso soy.

No es igual no  
ser pájaro  
y volar sobre la tierra  
que  
ser humano  
y arrastrase entre las piedras.

No vuelo  
más allá de este aterido cielo  
de zamuros melancólicos  
dignamente derramado  
sobre la carroña que consume  
y lo consume.

Pobre mujer encogida  
en el más pequeño  
rincón del mundo  
(Acurrucada)

¿Qué haces  
inmóvil  
planta sedentaria  
disminuida  
en tu intuición  
desoída  
ignorada tu idea  
sin fuerza  
tirada  
como lastre  
tirada?

Más allá  
del más denso  
de los silencios  
hay miradas  
de pequeños ruidos.



Atraca de una vez  
¡ánclate!  
miserable punzante  
terrible recuerdo que navegas  
por todo el horizonte  
de mis noches.

Alumbro columbro deslumbro vislumbro  
ennoturno anochezco ensombrezco oscurezco  
la luminosidad hostil  
del papel en blanco  
con mis manos ahítas de palabras  
humildes  
frías  
hábilas  
culpables  
certeras  
tiritantes  
dichosas  
puras  
mezquinas  
dóciles  
palabras...

Soberbias  
ardientes  
torpes  
inocentes  
erráticas  
equilibradas  
desgraciadas  
impuras  
generosas  
rebeldes

¡No sé cómo decirlo!

# Yubana Marcó

(1951-2020)

Yubana Marcó nació en Upata, estado Bolívar, el 15 de agosto de 1951 y falleció en Barcelona, estado Anzoátegui, el 23 de enero de 2020. Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela (1983), fue profesora de Castellano y Literatura durante más de una década en colegios privados de Puerto La Cruz (Nuestra Señora de Lourdes y el Ítalo venezolano Angelo de Marta). También fue profesora de Comprensión y Expresión Lingüística I y II, así como de Expresión Escrita en la Universidad de Oriente durante 25 años, hizo un doctorado en Filología Hispánica acreditado por la Universidad de Oviedo (España), obtuvo dicho título en el año 2009. Colaboró en las páginas culturales y literarias de *Ribazón* del *Diario de Oriente* (Barcelona); *Viento de abajo* del *Diario del Caribe* (Porlamar); *Suplemento Cultural de Últimas Noticias* del *Diario Últimas Noticias* (Caracas), y la Revista *La Espada Rota* (Caracas). Ensayista y poeta, con inclinaciones por el dibujo, publicó tres libros en la misma casa editorial (La Espada Rota): *Gota de sangre me filtro en mi colada* (1986); *Sintigo* (1988); y *El lenguaje conversacional en la poesía de César Vallejo* (1991).

# Franklin Fernández

(Caracas, Venezuela, 1973)

Licenciado en Artes Plásticas por el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (IUESAPAR, Caracas, 2003). Ha trabajado como especialista en Gestión Cultural (Artes Plásticas), en el Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Gabinete de Cultura del estado Anzoátegui (2010-2015). Como presidente *ad honorem* del Ateneo «Miguel Otero Silva» de Barcelona (2010-2016). Actualmente se desempeña como promotor cultural, investigador independiente y operario de la Imprenta Regional del estado Anzoátegui. Fundación Editorial El perro y la rana (SER Capítulo Anzoátegui). Ha publicado los libros: *Miopía* (Pliegos de la visión, España, 2019); *Silabario del Incierto* (Fundarte, 2015); *Poemas-Objeto: Cuerpo y textura de la poesía* (El perro y la rana, Caracas, 2011); *La Imagen Doble* (El perro y la rana, Caracas, 2006); *Simples* (El perro y la rana, Caracas, 2006); *La Escritura y tú* (SER Anzoátegui, 2010); *Breves* (El Pez Soluble. Caracas, 2000), entre otros.



# Índice

EXORDIO	7
Entre la palabra, el amor y las cenizas marinas	9
Acercamientos	11
ENSAYOS/ARTÍCULOS/NOTAS	17
El mal y Ramos Sucre	21
El mal en Ramos Sucre	23
Ramos Sucre: maldades y castigos	27
Los conceptos de Alfonso Reyes	31
Ezra Pound y William Carlos Williams (Dos imaginistas)	35
El camino de el Dorado	43
La otra orilla del arte o la obra de arte como un salto al ser	45
Y el cuerpo se hizo símbolo	51
Dos textos narrativos de Margaret Pigaro	53
Acercamiento a César Vallejo	57
Naturaleza específica del ensayo	67
Apreciación crítica de un relato de Gustavo Álvarez Gardeazábal	71

Experiencia de la contemplación	75
A propósito de un joven poeta venezolano	79
El nacimiento de la tragedia: Friedrich Nietzsche	91
El lenguaje, los puntos de vista y el tiempo en: «El Baile del Tambor», de Arturo Uslar Pietri	97
Aproximación interpretativa acerca de <i>Calígula</i>	109
<i>Altazor</i> : el cuerpo como reflejo del universo	115
Literatura oral: aspectos positivos y negativos del término	125
<i>El camino de El Dorado</i> impresiones de una lectura crítica	129
Reflexiones sobre <i>Alcestes</i>	135
Proyecto conceptual de <i>poemas humanos</i> y de España, aparta de mí este cáliz	143
Proyecto ideológico en dos obras de Huidobro	149
Características intrínsecas del romanticismo en el «Himno Cuarto» de Novalis	157
Las imágenes poéticas en dos obras de Huidobro	161
El hervor de los sueños	165
Aproximación a la poesía de Giuseppe Ungaretti	167
Un relato de Gustavo Gardeazábal	175
De los coordinantes	177
El lenguaje conversacional en la poesía de César Vallejo	183
Abrapalabra o la búsqueda de una ficción totalizadora	209
Epístola nostálgica para el poetica	217

RELATOS	221
Ahora cuando ni siquiera tu rostro te acompaña	223
Su cuerpo ofrecía una sombra musical	225
Relación de una pesadilla	227
Las maldades que tú me haces	229
POEMAS	231
Gota de sangre me filtro en mi colada (1986)	233
1	237
2	238
3	239
4	240
5	241
6	242
7	243
8	244
9	245
10	246
11	247
12	248
Sintigo (1988)	249
Conmigo	253
Amarrada a tu triste zapato	254
Transeúnte	255
Peso	256
Malestar de siglos	257
Tú	258
Quasar	259
Piedra	260
Me llevo auestas	261
Sinmigo	262
Escapo de mí	263
Desnuda de costumbres	264



Tempestad cotidiana	265
Escalera	266
Poemas inéditos	267
1	269
2	270
3	271
4	272
5	273
6	274
7	275
8	276
9	277
10	278
11	279
12	280
13	281
Yubana Marcó	282
Franklin Fernández	283

Fundación Editorial El perro y la rana  
Centro Simón Bolívar, Torre Norte,  
Piso 21, El Silencio  
Caracas -Venezuela 1010

**Correos electrónicos**

atencionalescritorfepr@gmail.com  
comunicacionesperroyrana@gmail.com

**Páginas web**

[www.elperroylarana.gob.ve](http://www.elperroylarana.gob.ve)  
[www.mincultura.gob.ve](http://www.mincultura.gob.ve)

**Redes sociales**

Facebook: El perro y la rana  
Twitter: @perroyranalibro



*Acercamientos*  
*Ensayos, relatos y poemas*

*Digital*

Fundación Editorial El perro y la rana  
Septiembre de 2022  
Caracas - Venezuela





## ***Acercamientos***

Este grupo de ensayos, relatos y poemas de Yubana Marcó, fueron concebidos, en su mayoría, entre los 25 y 31 años de edad mientras estudiaba Letras en la Universidad Central de Venezuela. Son escritos bien definidos que se van hilvanando en los distintos planos narrativos con una particular destreza y pasión por la literatura. Esta mirada a Marcó está constituida por cuarenta poemas, treinta y dos ensayos y cuatro relatos inéditos. A través de esta muestra conoceremos las aproximaciones de la autora sobre distintos personajes de la literatura nacional y universal. También refleja su visión personal como poeta, estudiante y educadora. *Acercamientos* es uno de los más importantes compendios realizados por el artista y poeta Franklin Fernández; su intención es revelar el trasunto de un carácter lector, un verdadero espíritu crítico y el universo literario de esta escritora venezolana. Los textos acá compilados muestran intensidad, honestidad y lucidez.

## **YUBANA MARCÓ**

(Uyata, edo. Bolívar, 1951 - Barcelona, edo. Anzoátegui, 2020).

Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela (1983), fue profesora de Castellano y Literatura y de Expresión Escrita en la Universidad de Oriente durante 25 años. Hizo un doctorado en Filología Hispánica acreditado por la Universidad de Oviedo (España, 2009). Colaboró en las páginas culturales y literarias de "Ribazón", *Diario de Oriente* (Barcelona); "Viento de abajo", *Diario del Caribe* (Porlamar); "Suplemento Cultural" de *Últimas Noticias*, (Caracas), y la revista *La Espada Rota* (Caracas). Publicó tres libros en esta misma casa editorial (La Espada Rota): *Gota de sangre me filtro en mi colada* (1986); *Sintige* (1988); y *El lenguaje conversacional en la poesía de César Vallejo* (1991). Dejó inédita una extensa labor investigativa (tesis de grado) sobre la vida y obra del poeta César Vallejo.

