

**Celso Medina**

# De allá y de aquí

*Escritos ensayísticos*







# De allá y de aquí

1.a edición impresa Fundación Editorial El perro y la rana, 2024

1.a edición digital Fundación Editorial El perro y la rana, 2024

© Celso Medina

© Fundación Editorial El perro y la rana, 2023

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

X: @elperroylarana

Instagram: @perroylarana

Threads: @perroylarana

YouTube: ElperroylaranaTV

### **Edición y corrección**

José Jenaro Rueda R.

### **Diagramación**

Arturo Mariño

### **Diseño de portada**

Roberto Chávez

Hecho el Depósito de Ley:

ISBN: 978-980-14-5564-6

Depósito legal: DC2024000870

Celso Medina

**De allá y de aquí**  
Escritos ensayísticos



## ÍNDICE

El ensayo y el lector común	9
<b>De allá</b>	13
Miguel de Unamuno en dos visiones	15
Porvenir adentro	15
Razón y fe en el <i>Diario íntimo</i> , de Miguel de Unamuno	19
Cervantes y Shakespeare: la moral de novelesca	27
García Lorca o la luna amarga de Nueva York	33
<b>De aquí</b>	39
Díaz Rodríguez y el ensayo moderno venezolano	41
Geopoetización del espacio venezolano	47
<i>Las memorias de Mamá Blanca</i>	
o la geopoética de Teresa de la Parra	47
El afán comprensivo de Rómulo Gallegos	49
El llano venezolano como contexto literario	55
La paleta impresionista de Julián Padrón	60
<i>Largo</i> o la tensa cuerda del espacio vibrante	65
La narrativa de ANDRÉS ELOY BLANCO	
(A propósito de los cuentos de <i>La aeroplana chueca</i> )	71
Eduardo Gasca entre clásicos	83

<b>De más acá</b>	97
César Suppini: la ciudad y su alquimia	99
Dos ensayos sobre la poesía de Coromoto Renaud	105
Minimalismo y vacío en Simón Sáez Mérida	115
Referencias	123

## El ensayo y el lector común

Hoy, cuando las consignas han sustituido a los argumentos, la práctica ensayística en nuestros espacios intelectuales escasea. Por el prurito de la “objetividad” se le desecha, ya que se fundamenta, esencialmente, en la mirada subjetiva sobre el objeto tratado.

“Así, lector, sabes que yo mismo soy el contenido de mi libro, lo cual no es razón para que emplees tu ocio en un asunto tan frívolo y tan baladí. Adiós, pues”. Así concluye la presentación del famoso libro de Montaigne, *Essais*, editado en 1580, con el que el escritor francés inauguraba un nuevo género literario. De esa cita podríamos rescatar los elementos esenciales del ensayo ortodoxo: a) intimismo y b) levedad temática. De la lectura de los textos montaignianos también se pudiera agregar otro elemento: las citas, que constantemente se observan en sus textos para reforzar sus ideas.

Ezequiel Martínez Estrada dice que el escritor francés “Cuenta, divaga, medita, se fastidia, y todo lo transmite con la frescura de los gestos y las palabras que habría empleado ante un interlocutor”<sup>1</sup>. De modo que el ensayo en sus orígenes fue un texto que refería la realidad desde la levedad epidérmica; un texto “conversacional” donde la palabra emergía sin muchas pretensiones persuasivas. Para utilizar un término tan caro a Mijaíl Bajtín, el ensayo nace “dialógico”; más que opinar, promueve ideas sin esperar adhesiones a ellas.

Para Georg Lukács, el ensayo es “un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (...) sino el proceso

---

1 En “Prólogo”, *Obras completas*, Alianza, Madrid: 1953.

mismo de juzgar”<sup>2</sup>. El filósofo húngaro está ratificando el principio fundacional del ensayo: su propensión dialógica, su disposición a no ser más que un promotor de ideas, sin aspiraciones persuasivas. En oposición a los discursos cientificistas o ideologistas, este texto no es persuasivo. Por carecer de conclusiones, deja abierta la discusión. Al final, solo plantea interrogantes sin ánimo de responderlas.

Tenemos entonces que, textualmente, el ensayo puede ser definido de la siguiente manera: es un texto con una organización de dos componentes: la presentación de una idea y la reflexión acerca de ella. Se podría definir como un discurso con un tema, sobre el cual giran otros temas que ilustran al primero. No es que sea monotemático, sino que tiene un foco. El ensayo aspira tan solo a “mostrar o promover ideas”; su persuasión no llega a la solicitud de adherencia.

El ensayo no ha tenido variaciones trascendentes en su forma textual, desde que Montaigne publicó su famoso libro. Las variaciones han estado más bien en el estilo. Pudiéramos señalar algunos componentes estilísticos del ensayo, que han marcado la pauta de su variedad:

- *Fragmentariedad*. La presencia de lo “leve y baladí” en la ensayística de Montaigne dio origen a que se la calificara de fragmentaria. Consideramos que ese fragmentarismo es solo asunto de estilo. Siempre ha habido coherencia en el ensayo, puesto que hay un factor conectante: el tema focal. Tal vez habría que estudiar esa cohesión a partir de una pragmática que propone este género en sus comienzos. Los textos de Montaigne, como partían “de lo ya dado”<sup>3</sup>, requerían de informaciones previas en el lector para que este produjera los sentidos.

---

2 En: “Sobre la esencia y forma del ensayo” (1920), *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Grijalbo, México: 1975, p. 25.

3 Cfr. Lukács, 1975.

- *Subjetividad*. Este componente estilístico es clave en Montaigne; genera una argumentación intimista en la que se invita al lector a empatizar con el emisor. Para ese propósito se acude al auto-testimonio. Las ideas se promueven bajo el refrendado de las experiencias del autor.
- *Lo citativo*. Las ideas que acuden al ensayo pueden o no pueden ser de su emisor; lo “ya dado” puede ser ajeno. Esas ideas ajenas siempre están supeditadas a la idea asumida por el emisor. La intertextualidad es, a veces, la base fundamental del ensayo.

De igual manera, hay que señalar la presencia de una variedad discursiva en el ensayo: puede combinar lo narrativo, lo descriptivo, lo argumentativo y lo expositivo.

Un señalamiento de José Luis Gómez Martínez (1981) parece pertinente aquí. El ensayista no es un especialista; si lo es, lo sería de la interpretación. Él aspira al llamado “lector del común”, por ello debe vadear el especialismo, pretendiendo que su reflexión pueda acceder al mayor número de lectores; por consiguiente, el aparataje de datos y constructos especializados casi no aparecen en sus textos. La voz del ensayista está situada en primer plano; las voces ajenas son importantes en tanto que le dan más eco a la del interpretante, por eso las citas en el ensayo suelen ser escasas y cuando aparecen apenas si se referencia su fuente. Porque, en definitiva, importa el sujeto que se expresa no los conceptos a los que alude. El conocimiento que se transmite no viene validado por la autoridad que lo sanciona, sino por los argumentos del individuo que habla.

Afirma Gómez Martínez: “El ensayista es consciente de su limitación y, sin embargo, no duda en mostrar sus ideas en el mismo proceso de adquirirlas”<sup>4</sup>. Esta idea encierra un concepto clave para entender el ensayo como género textual; la verdad no

---

4 José Luis Gómez Martínez. *Teoría del ensayo*, 2005, en: <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/>.

es lo importante, sino su procesamiento. Cómo se mira el mundo es importante, más que pensar en lo que se mira. Esta idea puede potenciar el espíritu de indagación y de la curiosidad, en el sentido de que ella no se prejuicia frente al conocimiento, sino que abre sus poros para que el mundo diverso pueda ser asumido sin más límites que la imaginación.

¿Para qué sirve el ensayo? Esencialmente, para acercarse al lector y que este se percate de que la vida no es una suma de datos, sino la realidad magmática, vertida en reportes cargados de vidas. Desde el ensayo se puede aspirar a ese “lector común”, para propiciar en él la celebración del encuentro de las subjetividades. En ese marco ofrecemos este libro que recoge textos de varias épocas y escritos en diversos espacios.

**De allá**



## Miguel de Unamuno en dos visiones

### *PORVENIR ADENTRO*

Para Cirilo Flores es factible localizar en la subjetividad de Miguel Unamuno tres espacios: lo íntimo, que se realiza en el diario; lo público, que se manifiesta en las conferencias; y lo privado, cuyo medio de realización es la carta.<sup>5</sup>

“Adentro”, uno de los tres ensayos que publicara en 1900 Miguel de Unamuno, con el título *Tres ensayos*, podría ubicarse dentro del llamado espacio “privado”. El texto es una carta de respuesta a un escritor; aquí se produce la confesión ante un amigo que le pide algunos consejos respecto a varios temas, el más destacado es el referido al porvenir.

El futuro es uno de los grandes mitos de la modernidad. A su alrededor se construyeron las principales utopías que tematizaron la felicidad como punto de llegada del devenir humano. La modernidad es un proyecto fundamentalmente teleológico. Su programa de felicidad repuso en el espacio social la imagen de Titán, rey de lo victorioso, dios del logro. La vida para la modernidad no juega a los horizontes de la rosa de los vientos, sino que se obsesiona por el norte, por la vía recta que nos llevaría a la meta. Para posibilitar un ser apto para ese recorrido, fue necesario prefigurar a un sujeto que tuviera sed de perfección.

---

5 Cirilo Flórez Miguel. En: “Autobiografía, filosofía y escritura: el caso de Unamuno”, inédito: 1998.

Frente a este panorama, he aquí a Unamuno aconsejando la imperfección como modelo de porvenir, destacando que el camino hacia la felicidad no es una línea recta, sino más bien sinuosa. Ya tiene conciencia de que el hombre es una especie de “mono enfermo”, cuya grandeza estriba en su finitud. Y tramando sus paradojas llega a decir que para alcanzar la meta no hay que perseguirla, porque podría encontrársela y, en consecuencia, borrarla del espacio de aspiración humana. El porvenir existe si se le recorre, nunca si se le prefigura.

“No llegará muy lejos, de seguro, quien nunca sienta cansancio”<sup>6</sup>, nos dice Unamuno, y con ello está trasuntando su idea de la humildad como esencia de lo verdaderamente humano. Quien no experimenta cansancio no ha caminado. Porque solo el cuerpo anda; las ideas y los prejuicios viven en el pasado, y con ellos no se puede recorrer el porvenir. Y el hombre es un ser de cuerpo: piensa, ora, camina con toda la memoria encima de sí, por lo tanto, es importante “la conciencia de poquedad”; porque no somos Titán, sino simplemente hombres que solo tenemos como palanca de arranque la vida interior.

Para aspirar a ese porvenir hay que buscar en el “adentro”, pero buscar allí implica desbrozar mucha hierba que medra y arredra la intimidad; y unas de esas brozas es la codicia, que a veces se vende como ambición. La codicia es la resignación al pasado; el imán que siempre nos lleva hacia atrás. Nos hace temerosos ante el enigma, nos hace prisioneros de “lo ya dado”. La codicia es la avaricia que nos retiene en la repetición de lo ya historiado, por eso el consejo: “... vale más que en tu ansia por perseguir a cien pájaros que vuelan te broten alas, que no el que estés en tierra con tu único pájaro en la mano”<sup>7</sup>. Esas alas son las que permiten ubicarnos en las direcciones que sopla la rosa de los vientos.

---

6 *Ibid.*, p. 418.

7 *Ibid.*, p. 419.

En el fondo de todo descubrimos a un Unamuno jugando con las parejas contradictorias. Y una de esas parejas es la condición finitud-infinitud del hombre, que le permite, en primer lugar, tener conciencia de sus límites y, a la vez, soñar con lo eterno, hacer piruetas en lo impensable. Por ello la necesidad de “apuntar hacia lo inasequible”.

Y el reino de lo impensable está en el escritor. No es azaroso que el remitente del ensayo-carta sea un escritor; es a él, precisamente, a quien Dios más le ha dado alas. Por ello, el porvenir para este personaje tiene una especial connotación. Y surge la idea del público, al cual generalmente se desciende. Unamuno aconseja buscar el público del porvenir, ese que no se conforme con refugiarse en el pasado y retribuya al creador con halagos. La mira debe ir más allá, según nuestro pensador. Y ese “allá” tiene un espacio muy concreto: “¡Mi centro está en mí!”.

Pero, ¿dónde está ese “mí”? De nuevo insiste en el “adentro”, cuyo escenario es la naturaleza. Sin embargo, ese porvenir no es el despliegue de una teleología, es un viaje que goza viajando, que labora en el nunca llegar, para siempre seguir; por ello, la ruta es el recorrido. Como diría Antonio Machado, “el camino se hace al andar”, pero se anda porque hay sed de infinitud. Por tal razón, “¡Nada de plan previo, que no eres edificio!”. El avance es sobre un “en sí mismo” que se enriquece en cada paso que da. En consecuencia, este consejo: “Vive al día, en las olas del tiempo, pero asentado sobre tu roca viva, dentro del mar de la eternidad; al día en la eternidad, es como debes vivir”.<sup>8</sup>

El viaje hacia el porvenir que nos propone Unamuno no tiene bitácora. El trazo lo hace el paso de nuestro andar. La orientación sinuosa no se refugia en ningún norte. “Cualquier punto de la rosa de los vientos” es la partida de un viaje que goza su travesía, aspirando siempre a una meta que se renueva permanentemente.

---

8 *Ibid.*, p. 420.

El camino andado no se desandar , para evitar que el “pasado sea tirano del porvenir”.

El porvenir va siempre de la mano de la ambición. Esta es una potencia que impulsa hacia lo ascensional. La imagen de vuelo está asociada a ese recorrido, donde el hombre crece hacia sí mismo, sin dejarse arropar por las ideas preestablecidas que prejuician su futuro.

“Resignación activa” es otra de las expresiones paradajales de Unamuno, que sirven para armar su concepción del porvenir. No es esto una práctica pesimista, nihilista, sino más bien una especie de teología libertaria. Aconseja no “apesadumbrarse por el pasado ni acongojarse por lo irremediable...”. Hay que “mirar al porvenir siempre”.

El porvenir unamuniano se concibe como un espacio del adentro, donde el hombre deba ser él mismo su idea y no se sacrifique a entelequias que limiten su subjetividad. Pero esa concepción no abre puertas al individualismo. El ser humano no es una isla, pero tampoco un mar disuelto en la exterioridad; por lo tanto, aboga por una dialéctica relacional con la sociedad: “Busca la sociedad, pero ten en cuenta que solo lo que de la sociedad recibas serás t  en la sociedad y para ella. Aspira a recibir de la sociedad todo, sin encadenarte...”.

Larga e infinita podría ser esta glosa del pensamiento de Unamuno en su ensayo “Adentro”. Las sugerencias abren demasiadas brechas temáticas. En el fondo, percibimos como esencial una idea de futuro antimoderna, con metas que permanentemente cambian, porque la fiijeza de la llegada es finitud para el hombre.

En la parte final de esta carta-consejo, Unamuno niega la linealidad del futuro moderno. “En vez de decir, pues, ¡adelante!; o, ¡arriba!; di, ¡adentro!”, enfatiza.  Y cómo buscar ese adentro? : “Para ello tienes que hacerte universo, buscándolo dentro de ti”.

# Razón y fe en el *Diario íntimo*, de Miguel de Unamuno

*Solo es humilde de verdad el que humilla su razón.*

MIGUEL DE UNAMUNO

## I

El *Diario íntimo*<sup>9</sup> es un texto singular en la vastísima obra de Miguel de Unamuno. Esa singularidad estriba en la peculiaridad genérica del mismo y en los abordajes temáticos que en él pudiéramos asumir. Este diario fue escrito entre el 9 de abril y el 28 de mayo 1897, en su retiro a Alcalá de Henares. Según Cirilo Flórez, en él Unamuno “somete a prueba su primera filosofía y con ella la filosofía moderna”<sup>10</sup>. Es, también, el producto de la llamada “crisis unamuniana”, que consistió no solo en un estado de criticidad frente al pensamiento moderno, sino en una asunción muy personal del autor ante su propia biografía.

Y frente a una crisis que, en principio, era personal, nada más adecuado que una escritura de la intimidad: el diario que permite al autor prácticamente desnudarse, dejarse llevar por una escritura “anotacional” que se alimenta de lo fragmentario. Pero, ¿significa eso que esta obra de Unamuno es un simple testimonio solipsista? No, porque más que un testigo de su existencia, el diario es un exponente de un pensamiento originario; es decir, de un pensamiento que se nos

---

9 Utilizaremos aquí la edición de *Diario íntimo*, de Miguel de Unamuno, publicada por Alianza Editorial, Biblioteca Unamuno, de 1998. Seguiremos su paginación.

10 Flórez, Cirilo, *op. cit.*

hace presente en el mismo momento en que este se está pensando. Y allí la escritura diarística se contamina del tono ensayístico. Por ello, nos situamos frente a un texto reflexivo donde lo íntimo no va a ser óbice para que se despliegue la subjetividad unamuniana.

De modo que el *Diario íntimo* convoca el tono reflexivo del ensayo y el tono íntimo del diario, para producir un pensamiento que va creciendo ante nosotros con poco control de la razón escritural. Así, no sería fácil catalogar este diario de Unamuno como meramente biográfico.

La crisis unamuniana de 1897 pudo haberse generado por una agudización de las contradicciones existenciales que tuvo que afrontar el pensador español con la razón positivista, en la que se formó. Sus ensayos anteriores se obsedían por urdir un pensamiento del “ser español” –ejemplo, *En torno al casticismo*–. En ellos el pensador “se pensaba” a partir de un sentimiento gregario, colectivo. La ciencia era una verdad inobjetable pero falible, y él era un hombre de ciencia, forjado y formado en los escenarios académicos más connotados de España. La ruptura con lo establecido pudo haber surgido tal vez del “choque entre el horizonte positivista en que el que había abierto los ojos con el vitalismo filosófico irracionalista finisecular”, según Manuel Pérez López<sup>11</sup>; pero también pudo surgir de razones personales, poco intelectuales, que le hicieron enfrentarse al mundo como un “ser de carne y hueso”.

En síntesis, podríamos señalar que la obra en cuestión se ubica en un pensamiento transdisciplinario, donde lo íntimo y lo reflexivo nadan en un mar filosófico de amplios horizontes. Ese pensamiento transdisciplinario se sitúa en una zona donde el saber es fronterizo, es decir, cercano e implicado en una búsqueda de lo cósmico, lugar en el que confluyen las ideas sobre la razón y sobre Dios.

---

11 Manuel Pérez López. “Unamuno en la generación de fin de siglo. El 98 y la madurez de la mentalidad modernista”; en: Conrad Kent y M.º Dolores Velasco: 1998.

## II

Como en Goya, la razón produce pesadillas en Unamuno; pesadillas surgidas de la impotencia que se tiene para negarla. La verdad es la verdad puesta en la escena de la realidad. Existe como un fantasma verídico que con su facticidad borra las zonas de la irracionalidad, tan cara al ser humano. Nos dice: “Para la razón no hay más realidad que la apariencia, pero pide a voces, como necesidad mental, algo sólido y permanente; algún sujeto de las apariencias, porque se siente a sí misma, se es, no meramente se conoce”.<sup>12</sup>

Esa necesidad de lo “sólido y permanente” es calificada por Unamuno como una apuesta por la nada o, lo que es lo mismo, por un nihilismo donde el hombre solo obtendría desolación. Estamos en una concepción aparentemente contradictoria: una crítica a una especie de metafísica de lo material, porque para Unamuno la verdad es más que realidad. Ubicándose en la tradición kantiana, considera que como polo de una compleja dialéctica está la voluntad. La verdad es también el deseo de libertad, de sobreponerse a la dictadura de lo real para trascender al cuerpo con el que somos investidos.

Tenemos, entonces, que la razón es una llave necesaria en la dialéctica de la vida; es el polo no opuesto, sino contradictorio de la fe. En su estilo metafórico, ubica el infierno como un don necesario para apreciar responsablemente la fe:

Por el infierno empecé a revelarme contra la fe; lo primero que deseché de mí fue la fe en el infierno, como un absurdo inmoral. Mi terror ha sido el aniquilamiento, la anulación, la nada más allá de la tumba. ¿Para qué más infierno?, me decía. Y esa idea me atormentaba. En el infierno –me decía– se sufre, pero se vive, y el caso es vivir, ser; aunque sea sufriendo.

Y ese temor a la nada es un temor pagano. Dame, Dios mío, fe en el infierno. ¿Le hay? Si llego a creer en él, es que le hay.<sup>13</sup>

---

12 *Ibid.*, p. 42.

13 *Ibid.*, p. 38.

La fe no existe sin la razón, la realidad sin el enigma. En el Positivismo parece Unamuno haber aprendido la necesidad de partir del fenómeno como punto de inicio de la existencia, por eso es partidario de “Vivir, vivir de veras, vivir espontáneamente, sin segunda intención; vivir para morir y seguir viviendo...”<sup>14</sup>. En *Del sentimiento trágico de la vida* desarrollará la idea del sufrir como constancia vital de la existencia. Adelantándose a Cioran, dirá que el cuerpo insano, sufriente, es el testimonio más fehaciente de que existimos. Y ese realismo testimoniado por el cuerpo es el pivote más importante de la dialéctica de la razón y la fe.

La verdad es una instancia problemática, puesto que no es suficiente el acceso a lo real para acceder a ella. Unamuno acusa al racionalismo de buscar la verdad en la razón y no en la fe. Esa fe tiene un gran apoyo en la idea kantiana de la voluntad y, esencialmente, en el libre albedrío que él rescata del cristianismo. Este es “... una verdad; querer razonarlo es destruirlo”.<sup>15</sup>

Razón y voluntad se erigen también en una yunta dialéctica necesaria para ese encuentro con la verdad. En efecto, la razón y su alimento realístico existen como un paso insalvable. La ley de la realidad se desarrolla con su deseo de entronizarse como verdad, pero para Unamuno “... por debajo hay el libre albedrío, que nos hace sentirnos culpables y nos levanta sobre el tiempo”.<sup>16</sup>

Y es allí donde se centra el fundamento del pensamiento unamuniano: en la verdad que debe hallarse en la libertad; esa que surge de la conciencia de finitud y de carencia que tiene el hombre, que lo impulsa “hacia Dios”, no como resignación sino como potencia que le hace sentir “sed de infinito”. El hombre como obra de Dios no puede escapar de sí mismo; siempre vuelve a sí mismo: “¿Adónde irá que no se encuentre consigo?”<sup>17</sup>. Nos conseguimos aquí con la

---

14 *Ibid.*, p. 28.

15 *Ibid.*, p. 40.

16 *Ibid.*, p. 40.

17 *Ibid.*, p. 45.

singular subjetividad de Unamuno; una singularidad que no se inclina por el individualismo, sino que apuesta por la voluntad de ser libre, de buscarse en Dios para hallar su potencialidad de trascendencia. Por eso, “Más que creer, quiero creer”<sup>18</sup>; en ese “querer” reside el poder de la fe.

La crítica más acerba de Unamuno va dirigida no contra la razón, sino contra el racionalismo, que, según él, ha escindido al hombre en su interioridad y exterioridad. En tal sentido, dice: “El hombre ideal del racionalismo es el hombre autómatas, perfectamente adaptado al ambiente. Todos sus actos son reflejos, y como no hay roce alguno entre el proceso interior suyo, psíquico, y el proceso exterior o cósmico, no hay conciencia”.<sup>19</sup>

La falta de conciencia es el impedimento para el ejercicio de la libertad porque, sin ella, la voluntad se anula y la exterioridad se erige en el impedimento del libre albedrío. La naturaleza situada fuera es una cárcel; por eso, abrazando ideas de Spinoza, Unamuno la interioriza, la ve como la vieron los místicos: como una obra de Dios; y como Dios está en el hombre, en su intimidad, alentando su libre albedrío, aquel no es más que conciencia.

Este texto de Unamuno revela su religiosidad. El blanco de su crítica es el catolicismo, mas no el cristianismo. Es, precisamente, este diario, el que descubre al Unamuno religioso en su más radical acepción. Confiesa su paso por el ateísmo: “He llegado hasta el ateísmo, hasta imaginar un mundo sin Dios...”. Pero prontamente acepta que para él es imposible la vida sin Dios. Esta idea de lo divino siempre viene en compañía de su idea de la muerte: “Llegué a persuadirme de que muerto yo se acaba el mundo”<sup>20</sup>, nos dice, pero afirma que hay que aprender a “vivir en Dios... porque Dios es inmortal”<sup>21</sup>. En

---

18 *Ibid.*, p. 61.

19 *Ibid.*, p. 65.

20 *Ibid.*, p. 34.

21 *Ibid.*, p. 34.

un viraje inusitado trueca sus viejos preceptos marxistas; habla de una comunidad de Dios, de un “santo comunismo” que permite que todos participen de “un mismo Dios; el comulgar en espíritu”<sup>22</sup>. Y en solidaridad con un autor bastante citado en el *Diario*, llega a decir con S. Felipe Neri: “El verdadero siervo de Dios no conoce más patria que el cielo”.<sup>23</sup>

Pero esa “patria cielo” no es un espacio distante del terrenal, porque restablecería la escisión cuerpo-alma, entronizada por el Positivismo; por tal razón su simpatía con Cristo, a quien considera la encarnación más discernible de Dios. Por él, a través de él, la figura divina hace patente su existencia. Ideas que conseguiremos más explícitas en obras como *Del sentimiento trágico de la vida y La agonía del cristianismo*.

El sentimiento de religiosidad es asunto capital para el Unamuno de este *Diario*. Él aboga por una Iglesia bien libre, donde se consagre el libre albedrío como acción fundamental. Por ello dice: “Hay que buscar la libertad dentro de la Iglesia, en su seno”<sup>24</sup>. La religión no es la institución, sino el sitio de la comunión donde Dios posibilita la unidad. “En la religión se unifican la ciencia, la poesía y la acción”.<sup>25</sup>

Es interesante el valor que Unamuno otorga al término “humilde”. Ronda detrás la idea del hombre simple, vinculado sin prejuicios a la naturaleza; el hombre caído en el pecado original, muy consciente de que sus límites son los que potencian su humanidad. La razón se le otorgó en virtud de sus carencias, pero esclavizarse a ella es ejercitar la soberbia, sobredimensionar sus perspectivas, que al final del camino lo llevarán a encontrarse con el vacío, con la nada, a la que tanto teme el filósofo español. Por ello, “humillar la razón”

---

22 *Ibid.*, p. 20.

23 *Ibid.*, p. 23.

24 *Ibid.*, p. 27.

25 *Ibid.*, p. 27.

es el primer paso para ser hombre, para conseguirse como “un mono desnudo”, con el espacio de su subjetividad en primer plano.



## Cervantes y Shakespeare: la moral de novelesca

*El conocimiento es la única moral de la novela.*

MILÁN KUNDERA

El signo de la modernidad es la obsesión por conocer. Antes, el mundo venía dado, servido por el dogma de lo religioso. El hombre se aventuraba poco; por ello, era un ser de límite, forjado a imagen y semejanza de su creencia. Su ética era su moral; es decir, su exploración de la vida se subordinaba al sistema de normas que había heredado de muchos años de enajenación.

Pero el signo más evidente del triunfo del conocimiento sobre el dogma es la entronización de lo novelesco en la vida. Tendríamos que reconstruir el término mismo para fijar sus coordenadas: proviene de *novella*, que significa “novedades”, “nuevas noticias”, entre otros significados. En esencia, encierra la propensión natural del ser humano a narrar, para contar los hechos y dar a conocer al prójimo la crónica del existir. Ese narrar había sido secuestrado por el relato oficial, la epopeya y la tragedia, las sagas que urdían la historia a partir del relato de los nobles, reyes, dioses, cuya acción metaforizaba una moral social.

Nada más pertinente aquí que aquella distinción que hizo Heidegger entre el ser y el ente; entre el ser de configuración existencial y aquel ente forjado por los apriorismos sociales y morales. Pues ese relato épico y trágico se olvidó del ser, trabajó el ente, prescribiendo que solo lo mayestático, el mundo de lo noble, tenía estatura estética. Por tal razón, el personaje no alcanza a tener espesor; su figura era apenas una pieza que hacía plausible la moral gregaria.

Los protagonistas de estas piezas narrativas o dramáticas eran héroes, armados del hierro invencible al que solo Dios derrotará.

De manera que al lado de la aventura por el conocer definiríamos también la modernidad como el espacio histórico donde irrumpe como figura impugnadora el personaje; no el noble, sino el ser de carne y hueso, que da fe de la trama del mundo, de eso que Husserl definió en su fenomenología como *die Lebenswelt* o, lo que es lo mismo, “el mundo de la vida”. En la pintura un fenómeno parecido es la aparición del retrato, con el que se instala en el espacio cultural el rostro del hombre, en sustitución de los rostros de los dioses y de los santos.

Cervantes y Shakespeare son los arquitectos más lúcidos de la modernidad literaria. Y lo son precisamente por ser los primeros creadores de relatos cuyo centro esencial son los personajes, que nacen en el fragor del “mundo de la vida”. Diríamos que de su escritura surge el nombre pagano o laico. Quijote y Hamlet no son piezas morales, sino armadura de carne, cuerpo que vive al margen de cualquier epicidad.

La ruptura entre el relato épico y lo novelesco no es mero cambio de protagonista. También es una metamorfosis de la forma, en especial de su lenguaje, y de igual manera implica una nueva relación del público con el arte de relatar. Fijense que estamos hablando de “relato”, para poder ubicar en un mismo espacio al autor español y al autor inglés. Después de ambos, el público de la literatura nunca fue el mismo, puesto que ellos urdieron la trama de la vida sin la oratoria excluyente; atrajeron de inmediato a gente que sentía, de alguna manera, un atractivo por esos nuevos seres, tan cercanos a ellos.

La génesis de *El Quijote* ilustra, en buena medida, la historia de la irrupción de la novela y de lo novelesco en el mundo occidental. Veinte años antes de aparecer esta obra, en 1585, Miguel de Cervantes había publicado *La Galatea*, pieza pastoril intrascendente,

que despertó una tímida recepción en los lectores españoles. Hay quienes dicen que la gran obra del español nace de una frustración: fracasado como poeta, como dramaturgo, como narrador pastoril, recurre a un género absolutamente desprestigiado como lo es la novela; un género destinado a la diversión, mixtura de la comedia con la historia. Pero advino un fenómeno: la literatura, que hasta ese momento no había contado con público numeroso, se vio arrojada a un auditorio inmenso, donde se asomaba el variopinto mundo de la sociedad europea. En el mismo siglo XVII esta obra se imprimió treinta veces y luego vendrían las traducciones, que hizo del enjuto caballero andante una figura familiar. Cervantes, entonces, hace de su fracaso el gran invento de la modernidad literaria: la novela; lo mismo hizo Shakespeare: se vio obligado a tramar su mundo a imagen y semejanza del ser encarnado. Y con él también nace el teatro, que se vio obligado a ofrendarse al público no solo agrandando sus espacios escénicos, sino también haciendo plausible al héroe trágico, colocando su conflicto en el marco vital.

La principal marca de lo que hemos denominado lo novelesco es el juego de lo polifónico. La lengua que hablan Cervantes y Shakespeare es la lengua de lo diverso. Sus personajes –Quijote y Hamlet– se expresan en su propio nombre, no en el de su creador. La palabra de estos escritores es el inventario de una bitácora, cuya relación no privilegia aspecto alguno. Diríamos que es una puesta en escena de la existencia. Contrario al relato épico, exclusivista y centralizador, la vida discurre en sus obras para compendiar el movimiento de la vida; y ese movimiento es, por supuesto, atravesado por la ironía. Esa es la manera que Cervantes y Shakespeare tienen de escapar a la trivialidad de la comedia: esta hace humor para moralizar; la ironía se propone otra cosa: trazar la realidad con un velo ambiguo, donde la tragedia no solo se mezcla con lo cómico, sino que confunde todo para hacer un inventario agridulce de la vida. Por ello no nos angustiamos cada vez que apalean al Quijote,

porque nuestra risa coquettea a veces con el rictus. Y los *clowns* en *Hamlet*, jugando con las calaveras como si fueran balones de fútbol, despiertan en nosotros una confusión del terror con la risa.

Harold Bloom ha dicho que difícilmente los personajes ficticios que la literatura ha creado en los últimos cuatro siglos escapen al influjo de estos autores:

El caballero y el príncipe van a la busca de algo, pero no saben muy bien que por mucho que digan lo contrario: ¿Qué pretende realmente don Quijote? No creo que se pueda responder. ¿Cuáles son los auténticos motivos de Hamlet? No se nos permite saberlo. Puesto que la magnífica búsqueda del caballero de Cervantes posee una dimensión y una repercusión cosmológicas, ningún objeto parece fuera de su alcance. La frustración de Hamlet es que se ve limitado a Elsinore y a una tragedia de venganza. Shakespeare compuso un poema ilimitado en el que solo el protagonista no conoce límites. Esas dos figuras emblemáticas de la tradición clásica, caballero y príncipe, perfilan en Cervantes y Shakespeare una firme decisión de hacer del arte del relato un camino hacia el conocimiento, cuyo trazo no se subordina a ninguna teleología. La vida como trama es su lema y, para la inmersión en esa trama, la lengua literaria debe abrir sus papilas para que ella la atraviese sin pudor. Para tal efecto se ven obligados a cometer un heroicidio: hay que matar al héroe para que en su juego emerja el hombre como protagonista de su propia tarea de vida; el hombre arrojado a la vida, miedoso, temeroso, pero presto siempre a romper límites.

Pero a la vez que muere el héroe en estos escritores, el autor entra en crisis. Este ya no es un genio que trae de la nada sus historias, no está interesado en ser original; su oficio es, más bien, versionar la realidad y, para reportarla, importa poco quién se entere primero. Lo interesante es que es él quien la trae a la escena del texto. Por

ello vemos a Cervantes tratando de evaporarse detrás de su historia, sosteniendo que el verdadero autor de la historia quijotesca es un tal Cide Hamete Benengeli, cuyo manuscrito árabe ni siquiera lee en original, sino gracias a un traductor, poco culto, por cierto. En *Hamlet*, Shakespeare da la palabra al personaje protagonista para que él elabore una historia que se insertará en la misma obra, haciendo teatro dentro del teatro; de modo que no se sabe quién habla en estas obras. Por lo tanto, el autor es solo un mediador, alguien que pone en la escena escritural una trama vital cuya construcción de sentido corresponderá al espectador o al lector.

La moral novelesca es un camino ético, es el camino de la libertad. Para tal efecto, Cervantes y Shakespeare trazan el camino de la vida como experimentación. Ese camino no tiene más límites que la voluntad infinita de sus personajes; los pone frente a nosotros de manera natural, borrándose ellos como autores.



## García Lorca o la luna amarga de Nueva York

*No hay siglo nuevo ni luz reciente.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Conozco pocos escritores que hayan hecho de la luna un tópico tan existencial, como Federico García Lorca (1898-1936). Montados en su luna, nosotros podremos auscultar su corazón poético. ¿Cómo atrajo la luna con su magia a este poeta? Es obvio, experimentando el paisaje de Andalucía. En esa región española, a este astro se le ve solemne, dimanando su simbología, guardando los ecos de una historia espiritual en la que los árabes dejaron huellas indelebles. La luna vestida de noche, maternal, enigmática, inconsciente, ambivalente: protectora y peligrosa, constela la rica galaxia por donde circula la lírica garcialorqueana.

Esa luna irradiaba resplandor hasta que García Lorca decidió llevársela a Nueva York, en junio de 1929. En esa ciudad, la luna adquirirá un rostro amargo, pues probaría el acíbar de la crisis que experimentaba el capitalismo en el mero centro de la economía mundial.

En el poema “La luna se asoma”, del libro *Canciones* (1921-1924), leemos: “Cuando sale la luna/el mar cubre la tierra/y el corazón se siente/isla en el infinito”. La luna de rostro amable asoma sus bondades. Y en *Romancero gitano* (1924-1927), el poeta dice: “La luna vino a la fragua/con su polisón de nardos”; es la luna andaluza la que prima, la que impele la imaginería del poeta.

El poeta que va a Nueva York en 1929 –permanecerá en esa ciudad hasta el 4 de marzo de 1930, para luego tener una estadía en Cuba de tres meses– era un hombre conflictuado. No era fácil

en la España de Primo de Rivera –dictador fascista español, que gobernó de 1923 a 1930– ser poeta, socialista y homosexual. Antes de ir a Estados Unidos había roto sus relaciones sentimentales con el escultor Emilio Aladrén y tenía serias diferencias con Salvador Dalí, con quien se había iniciado en el portentoso mundo surrealista. Su situación económica era problemática. Las diferencias con sus padres se habían acentuado. A ellos les escribiría lo siguiente:

Yo no quiero de ninguna manera que estéis indignados conmigo. Esto me apena. Yo no tengo culpa de muchas cosas más. La culpa es de la vida y de las luchas, crisis y conflictos de orden moral que yo tengo.<sup>26</sup>

De esa experiencia neoyorquina surgirá el libro que García Lorca no verá publicado. Antes de ser asesinado por el franquismo, el 18 de agosto de 1936, le entregó los originales a su amigo José Bergamín, quien los paseó en su exilio por Francia y México, para luego lograr su primera publicación en 1940, simultáneamente en Estados Unidos y México. La traducción al inglés la hizo Rolfe Humphries. Podríamos decir que ese cambio en la luna garcíalorqueana marca también un giro radical en su obra literaria. Junto a este poemario, también se anotan en su escritura en Nueva York un guion de cine y la obra de teatro *El público*, con una propuesta estética distinta a otros dramas como *Yerma* y *Bodas de sangre*. El escritor español era, en ese entonces, víctima de la popularidad; corría el riesgo de convertirse en un poeta estereotipado, a quien el público podría encasillar en el tema de la literatura gitana. Por ello diría:

Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No lo quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y

---

26 Federico García Lorca. *Obras completas*, Aguilar, Madrid: 1977, pp. LVII-LIX.

de *poeta salvaje* que no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas.<sup>27</sup>

Podríamos decir que ese cambio en García Lorca lo tornó definitivamente universal. Su luna de pandereta, su “luna lunera”, pasó a ser una luna que revelaba la crueldad que le depararía el impetuoso capitalismo al mundo. El encuentro con el espacio neoyorquino reforzó los afectos del poeta con el socialismo. Le miró la cara al capitalismo, llegó a la ciudad norteamericana tres meses antes de que estallara el *crack* económico, que produjo un impacto trágico en pobladores y empresarios norteamericanos; hasta llegó a presenciar uno de los tantos suicidios que generó dicho evento. Para él sería un infortunio haber ido acompañado del líder socialista español Fernando de los Ríos, quien fue a dictar una conferencia a la referida ciudad. En 1936, cuando se le ejecuta, el franquismo argumentó en su contra haber sido secretario del citado político, además de homosexual.

El García Lorca que visita Nueva York era un poeta que empezaba a coquetear con el surrealismo. Su contacto con los escritores catalanes y con pintores, como Dalí, había servido para explorar caminos distintos a sus andanzas por la copería andaluza. En Estados Unidos se distanciaría definitivamente de Marinetti, para quien la guerra era sana porque ella limpiaba de gente al mundo. Esa perversión ética del poeta italiano se hizo patente en el contacto con la discriminación de los negros en Estados Unidos y la miserabilización del pueblo norteamericano, acentuadas con la irrupción de la crisis económica de 1929. Pero el surrealismo garcialorqueano no era juego de azar, ni metáforas estridentes, sino la mixtura de una realidad donde las imágenes daban cuenta de un apocalipsis, que anunciaba la destrucción del mundo no de la mano de Dios, sino por el impulso del capitalismo.

---

27 *Ibid.*, pp. LVII-LIX.

Esa percepción apocalíptica resucita en Nueva York a un personaje poético inventado por los simbolistas franceses, en especial por Baudelaire: el *flâneur*, habitante del *ennui* (tedio); el hombre urbano que ve a su ciudad convertirse en un infierno. El observador de la luna andaluza se trueca en un ser que ve por todas partes caer fragmentos del cosmos. La ciudad se extiende como una purulencia. Quizás sea osado sostener la hipótesis de que en *Poeta en Nueva York* se completa la tarea lírica de T. S. Eliot, quien con su *Tierra baldía* (1922) patentizó el mito de la tierra abandonada por Dios; una tierra donde el famoso Rey Pescador se resigna a su esterilidad. Ahora García Lorca sella ese agrio escepticismo, urdiendo imágenes carentes de metáforas; un lenguaje desnudo expulsa las excrecencias más descarnadas sobre el capitalismo que el poeta avizoraba en 1929.

El libro en cuestión se inicia con el poema “Vuelta de paseo”, donde leemos: “Asesinado por el cielo / entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal, / dejaré crecer mis cabellos”.<sup>28</sup>

García Lorca deja constancia del nuevo cielo que ve, un cielo que hace llover pesimismo. A su paso, el *flâneur* ve “árboles de muñones”, “animalitos de cabeza rota” y el rostro de ese ser urbano es “distinto cada día”. Dios ha sido desplazado por Proteo, obsesionado con cambiarlo todo, dejando solo la nada como aliento. Para procurar salvación, el poeta recurre a la infancia y en su melancolía recuerda esto:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez  
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,  
el hocico del toro, la seta venenosa  
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones  
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas. (“1910.  
Intermedio”).<sup>29</sup>

---

28 Federico García Lorca. *Poesía completa*, Galaxia Gutenberg, Barcelona: 2013, p. 463.

29 *Ibid.*, p. 464.

En el poema “Paisaje de la multitud que vomita”, leemos: “yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita, / sin caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes”.<sup>30</sup>

El surrealismo garcía lorqueano zurce su imaginario desde la zona purulenta de un mundo que se manifiesta como fragmento, como un cuerpo que vive desesperadamente a la búsqueda de una totalidad utópica. El cuerpo y sus funciones expulsivas –vomitar, defecar, orinar, etc.– protagonizan la tarea antiépica, que reduce al hombre a las funciones primarias. El hombre que nace para vivir se conforma con sobrevivir en una selva plagada de animales ponzoñosos. El capitalismo, desde la mirada de este poemario, es un virus; y el poeta, asustado por su inoculación, no hace sino dejar constancia de su impotencia. Esa selva de bestiarios penetrará la ciudad; allí veremos como “Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan (...) y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto/que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase”(“Ciudad sin sueño”)<sup>31</sup>. En otro lugar, los pájaros dejan de existir “porque los pájaros están a punto de ser bueyes” (“Panorama ciego de Nueva York”)<sup>32</sup>. La ciudad no será sino una ruina y el hombre urbano que la habita comparte con el poeta su ínglima existencia; de allí que la voz lírica diga: “Tú solo y yo quedamos; / prepara tu esqueleto para el aire. / Yo solo y tú quedamos. / Prepara tu esqueleto; / hay que buscar de prisa, amor, de prisa, / nuestro perfil sin sueño” (“Ruina”).<sup>33</sup>

Esa mirada pesimista conseguirá su definición más rotunda en el poema “Grito hacia Roma”. Allí leemos:

Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino,  
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,

---

30 *Ibid.*

31 Federico García Lorca. *Poesía completa*, p. 484.

32 *Ibid.*, p. 486.

33 *Ibid.*, p. 504.

ni quien abra los linos del reposo,  
ni quien llore por las heridas de los elefantes.  
No hay más que un millón de herreros  
forjando cadenas para los niños que han de venir.  
No hay más que un millón de carpinteros  
que hacen ataúdes sin cruz.<sup>34</sup>

Este poema parece un epitafio para la tumba del hombre moderno; un epitafio escrito descarnadamente. En su “Oda a Walt Whitman” concluye:

Y tú, bello Walt Whitman, duermes a orillas del Hudson  
con la barba hacia el polo y las manos abiertas.  
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando  
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.

Duerme, no queda nada.  
Una danza de muros agita las praderas  
y América se anega de máquinas y llanto.  
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda

quite flores y letras del arco donde duermes  
y un niño negro anuncie a los blancos del oro  
la llegada del reino de la espiga.<sup>35</sup>

Es evidente que hay un viaje de la luna garcíaalorqueana donde podemos auscultar el cambio de una poética, que abandona su luna de “polisón de nardos” por una luna amarga, la luna de Nueva York anunciando el apocalipsis.

---

34 *Ibid.*, p. 513.

35 *Ibid.*, p. 519.

**De aquí**



## Díaz Rodríguez y el ensayo moderno venezolano

CAMINOS DE PERFECCIÓN Y EL HUMANISMO MODERNO

DE MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ

*Caminos de perfección* (1908), de Manuel Díaz Rodríguez, revela una reflexión universalista al margen de la aldeanidad existente en la Venezuela de su época. Cuando aparece como libro, su autor era un consumado escritor que había conjugado su formación científica –era médico– con la de un erudito humanista.

Jesús Semprum definió este libro como “una serie de ensayos de estéticas”<sup>36</sup>, lo que podría obstaculizar su lectura como un verdadero ensayo. Gómez Martínez<sup>37</sup> destaca que dicho género se “dirige a la ‘generalidad de los cultos’. Sea cual sea la especialización de cada uno, la lectura de un ensayo no requiere en ninguno la especialización”.<sup>38</sup>

*Caminos de perfección* está concebido para un público heterogéneo, capaz de dialogar en torno a los problemas más acuciantes del hombre contemporáneo. Problemas que se hacen patéticos en dos áreas del saber: la ciencia y las artes. Por supuesto, estamos en presencia de un intelectual con una alta conciencia estética. Para los modernistas, su arte no es mero preciosismo, como suele calificársele; es una postura crítica, una enmienda a un mundo donde asumir el apostolado artístico representa un lastre bastante pesado. Para muestra tenemos al personaje de su novela *Ídolos rotos*, Alberto Soria, víctima del tedio en una época en la que se sentía incomprendido.

---

36 Jesús Semprum. *Estudios críticos*: 1956, p. 172.

37 Cfr. José Luis Gómez Martínez. *Teoría del ensayo*.

38 *Ibid.*, p. 40.

Orlando Araujo (1966) identifica en el idiolecto estético de Díaz Rodríguez los sentimientos de Benedetto Croce, líder fundamental del idealismo occidental durante buena parte del siglo XIX y en los comienzos del XX. Era natural, el Positivismo, base ideológica de la modernidad, tenía que ser impugnado y, para tal fin, se recurrió a cierto platonismo con miras a atenuar la fiebre utilitarista que se había enquistado en la cultura europea. Croce, en su *Estética*, resumirá buena parte de las diversas metafísicas que invadirán todos los ámbitos académicos occidentales: “El arte no puede ser un acto utilitario”<sup>39</sup>. Díaz Rodríguez, en la misma dirección, dirá: “... solo el desinterés, el divino desinterés, puede hacer incorruptible la eterna obra del heroísmo, de la ciencia y del arte”<sup>40</sup>; pero Araujo objeta que nuestro escritor haya tenido contacto directo con la filosofía crociana. Interesante sospecha por cuanto estaría revelando un *weltanschauung* común para los intelectuales latinoamericanos afectos al Modernismo y los pensadores idealistas de Europa: “Quiero, cuando estoy mirando por una ventana de mi espíritu, saber que en ese mismo instante hay, en el punto diametralmente contrario, otra ventana abierta”.<sup>41</sup>

Esa mirada plural es válida tanto en las ciencias como en las artes y tiene pertinencia en el lenguaje, al que presenta como experiencia multívoca, donde los conceptos de pureza e impureza resultan altamente molestos para ese viaje hacia la casa de las diversas ventanas. A la rigidez de las certezas opone la “carcoma de la duda”: “Quien ocupa y llena su espíritu con una sola verdad se inclina poco a poco

---

39 Cfr. Benedetto Croce. *Estética. Como ciencia de la expresión y lingüística general*, Editorial del Instituto Juan Andrés de Comparativística y Globalización.

40 Manuel Díaz Rodríguez. *Caminos de perfección*, Edime, Caracas: 1966, p. 8.

41 *Ibid.*, p. 10.

y fatalmente a ver en su humilde verdad o en su corto grupo de verdades toda la verdad...”<sup>42</sup>

Tal vez sería una imprudencia emparentar esta visión con los conceptos de “conocimiento de archivo” y “conocimiento de cartografía”, propuesto por Michel Foucault (1991). La bella imagen foucaultiana de la cartografía entiende el conocimiento como un viaje a los enigmas, a las dudas. Nada se tiene seguro, tan solo los vientos y sus potenciales huracanes. No hay centro sino un espiralado camino, donde los tropiezos van perfeccionando al hombre. *Caminos de perfección* vería en Don Perfecto, el personaje del referido libro, el ejemplo trágico del conocimiento de archivo:

Extraviado hasta aquí, alrededor de su verdad como centro, el sabio se entregará a vanos juegos de estadística. Levantará una fina y frágil arquitectura, vana de toda vanidad, porque ninguna estadística guarda sin flacos elementos de prueba, ninguna por sí sola expresa nada...<sup>43</sup>

Se ha destacado el carácter antinorteamericanista del idealismo que sirve de atmósfera ideológica al Modernismo. Pareciera válida esa apreciación, solo que no debería confundirse esto con la militancia de los escritores en la prédica antiimperialista que se percibió tempranamente en el pensamiento de Simón Bolívar. La “nordomanía” de Rodó y la “yanquización” de Díaz Rodríguez obedecen a una defensa del humanismo europeo; a Estados Unidos no se le percibía como el enemigo de América, sino que su excesivo pragmatismo –o utilitarismo– se intuía como una amenaza para la espiritualidad. En ese sentido, en *Ariel*, Rodó dice:

Cuando cierto falsísimo y vulgarizado concepto de la educación, que la imagina subordinado exclusivamente al fin utilitario, se empeña en mutilar, por medio de ese utilitarismo y de una especialización prematura, la integridad natural de los espíritus, y anhela proscribir de la enseñanza todo elemento

---

42 *Ibid.*, p. 44.

43 *Ibid.*, pp. 45-46.

desinteresado e ideal, no repara suficientemente en el peligro de preparar para el porvenir espíritus estrechos...<sup>44</sup>

Díaz Rodríguez traslada esa preocupación de Rodó al ámbito de las ciencias. Un hombre formado en una de las llamadas “ciencias duras” –recordemos que nuestro escritor era médico– lanza severas acusaciones a la educación científica en la que se formó:

Bajo la actual divergencia de religiones, que es apenas la múltiple máscara de un universal escepticismo, junto al arribismo y al amor del dólar, caracteres de nuestro mundo yanquizado, solo han ido esparciéndose y prosperando, como religión y cultos únicos la religión y el culto de la ciencia.<sup>45</sup>

Así, pues, que tanto Rodó como Díaz Rodríguez no están pensando en América Latina cuando cuestionan el pragmatismo norteamericano, sino en la “humanidad humanista”, que suponen en peligro de extinción.

Pero en esa requisitoria contra la ciencia, Díaz Rodríguez llega a apuntar hacia zonas epistemológicas muy interesantes. Su cuestionamiento fundamental estriba en poner en tela de juicio el método experimental, tan caro al Positivismo. No hay ciencia sin creación; de allí que sostenga:

Pero así como al simple imitador en arte se le dispensa el nombre de artista, no merece tampoco el nombre de sabio el que no hizo más que reproducir en su laboratorio el orden de experiencias que un verdadero sabio inauguró con el suyo.<sup>46</sup>

Manuel Díaz Rodríguez fue un escritor con alta conciencia de la ideología estética donde militaba. Sabía del difícil oficio del escritor en un mundo “profesionalizado”. Venido de la medicina, fue uno de nuestros más lúcidos ensayistas y narradores. Impugnó la

---

44 José E. Rodó. *Ariel y Motivos de Proteo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas: 1985, p. 64.

45 Manuel Díaz Rodríguez. *Caminos de perfección*, p. 70.

46 *Ibid.*, p. 83.

fragmentación profesionalista; estaba convencido de que arte y ciencia se hermanaban en sus búsquedas. No era suficiente el acopio de datos para acceder a la verdad; hay que ir más allá, intentar acceder al fulgor de ella. Por ello dice: “La belleza y la verdad se anuncian de improviso, como en medio de una luz vivísima de incendio o como el fragor de una catástrofe”.<sup>47</sup>

---

47 *Ibid.*, p. 40.



## Geopoetización del espacio venezolano

*LAS MEMORIAS DE MAMÁ BLANCA* O LA GEOPOÉTICA  
DE TERESA DE LA PARRA

1929 y 1931 son años hitos en la madurez de la novela venezolana. *Doña Bárbara*, *Lanzas coloradas* y *Las memorias de Mamá Blanca* constituyen una triada sólida de la madurez de nuestra novelística, no solo por sus propuestas en el orden escritural y técnico, sino por la inmersión de esas obras en la raíz identitaria de Venezuela. Las referidas obras pretenden hacer un mapa imaginario de nuestra nación. Gallegos lo hace con el escenario del llano. La tierra se erige en la piedra fundacional de su estética; una tierra ambigua que a ratos resulta devoradora, otras veces se muestra bondadosa. Doña Bárbara y Santos Luzardo terminan siendo un símbolo de cómo se relacionan la tierra y la espiritualidad urbana. Por su lado, Uslar hace de Bolívar una sombra creadora de esperanza y decepción. La tierra devora a los héroes, pero también los crea.

Pero la tierra de Teresa de la Parra es un espacio para celebrar. Es una arcadia tejida de vida intrahistórica; esa vida de la encarnación de lo cotidiano, de la que nos hablara el filósofo español Miguel de Unamuno. La novela de Teresa de la Parra forja una geopoética y aquí hacemos un uso más ortodoxo de la *poiesis* aristotélica: la poesía como máquina que crea los imaginarios humanos.

Defino la geopoética como la estética literaria que elabora una plataforma plástica del paisaje; se acerca a la visión de Vidal de La Blache, el inventor de la geografía humana, liberada de su carga

fisicalista. Para este investigador francés, el paisaje vale en la medida en que es el producto del ojo humano; la naturaleza, sin la mirada del hombre, es un desierto. Y para darle su cuerpo espiritual está la imagen poética, a cuya potencia se rinde el geógrafo, quien se ve obligado a convertirse en un poeta del espacio.

*Las memorias de Mamá Blanca* explaya esa poética geográfica. Es una novela que no quiere hacer tragedia con su trama; es más, se niega a tener una vertebración compleja y se deja llevar por el encanto de ocho episodios que se tejen por un hilo anecdótico sin dramatismos, con la pura y portentosa imaginiería.

Teresa de la Parra no alardea con el elemento social, como sí lo hacen Gallegos y Uslar. Su ocupación esencial es recuperar ese espacio intrahistórico en el que se enaltece a la gente más humilde. Su arcadia, es decir, su paraíso buscado, no es del otro mundo, sino de este, donde vive Vicente Cochocho, el Primo Juancho, una madre y un padre humanísimos; es el reino del trapiche, donde bulle la melaza con sus olores, colores y sabores; es el reino de las vaquerías, donde Daniel habla y le canta coplas a las vacas, y donde las niñas de Piedra Azul van a lucir gozosas sus bigotes blancos. Por eso disiento de Vittoria Giordano, autora del prólogo de una edición de este libro, cuando intenta explicar la arcadia de Teresa de la Parra como la nostalgia por el mundo de la colonia. Dice: “Mamá Blanca es esa voz femenina que detrás de una celosía nos habla de la Colonia”<sup>48</sup>. No, la Colonia era disgregadora, clasista, racista, con una visión de horizontalidad. Esta novela propone el carnaval como vida; en su fiesta no hay rampas. Todos, horizontalmente, gozan a plenitud de la naturaleza. La protagonista no admira reyes, ni condes; siente un amor profundo por Vicente Cochocho, el vaquero Daniel o el rebelde Primo Juancho, personajes situados muy lejos del arquetipo social predominante de la Colonia.

---

48 Vittorio Giordano. Prólogo a *Las memorias de Mamá Blanca*, Monte Ávila, Caracas: 2018, p. xi.

Tal vez sea justo rescatar un aporte de Teresa de la Parra a la configuración del famoso concepto de lo Real Maravilloso, atribuido por los críticos literarios a Alejo Carpentier. Leer *Memorias de Mamá Blanca* es recorrer una práctica muy vívida de esa estética. La escritora venezolana recurre a una técnica narrativa que no abusa de un omnipotente narrador; se inventa una niña que se asombra ante una anciana de cabellera blanca, de quien hereda unos cuadernos de memorias. He allí, entonces, la realidad narrativa presentándose por sí misma. Y más que un narrador, estamos en presencia de esa mirada geopoética que sirve de mediación para que el espacio de lo intrahistórico se explye, con una frescura y una espontaneidad asombrosas. Ni los personajes ni los narradores son *ventrílocuos* de ideologismos; ellos dan cuenta de cómo fluye la vida serenamente en una arcadia donde no hay diferencias. Son los afectos los hilos que zurcen el mundo.

#### EL AFÁN COMPRENSIVO DE RÓMULO GALLEGOS

Da miedo pensar en lo que se le ocurra hacer al hombre cuando ya no tenga nada que hacer, pues, teniendo todavía que ganarse la vida, se entretiene y se divierte ensayando explosiones de bombas de hidrógeno; pasatiempo muy peligroso, especialmente, cuando a él se dediquen gentes que hayan saltado de la barbarie a la civilización sin pasar por la cultura.

Rómulo Gallegos (1884-1969) hizo literatura esencialmente para procurar una comprensión del país que vivió, al que solo pudo gobernar nueve meses, a pesar de que fue el primer presidente elegido en comicios libres. Su proceso creativo podría ser una hoja de ruta que deberíamos estudiar.

Criado por su padre porque su madre muere tempranamente, Gallegos experimenta una juventud cargada de retos complejos. Estudia en un seminario católico, en el que se mantiene muy poco tiempo; luego se inscribe en la carrera de abogacía y apenas logra

cursar los tres primeros años. En esa experiencia universitaria comienza su carrera literaria o, lo que es lo mismo, su ejercicio de comprensión de Venezuela –para utilizar una frase súper difundida por Mariano Picón Salas.

Era el año 1909, recién se estrenaba Juan Vicente Gómez, de quien se pensaba que iba a ser un gobernante provisional, que daría cabida a un proceso de modernización y democracia; pero fueron vanas las ilusiones, como todos sabemos. En ese intervalo de idealismo exacerbado, con Julio Planchart, Salustio González, Julio Rosales y Enrique Soublette, el autor de *Doña Bárbara* impulsaría la revista *La Alborada*, que en sus ocho números fijó un hito relevante en el pensamiento venezolano de principios del siglo xx. En los quince artículos que Gallegos escribió en esa efímera publicación está la génesis de su ideología, que luego circularía en las voces y personajes de sus cuentos y novelas. Era tan promisorio el destino que nuestro escritor le auguraba a Venezuela, que llegó a decir esto:

Solemne hora decisiva para los destinos de la patria es la que marca la actualidad. En el ambiente que ella ha creado parecen advertirse las señales que anuncian el advenimiento de aquel milagro político desde largo tiempo esperado como única solución eficaz del complejo problema de nuestra nacionalidad republicana.<sup>49</sup>

Por supuesto, no era sino ilusión lo que alimentaba a este grupo de jóvenes escritores. Gómez se quedaría 27 años en el gobierno y su administración no hizo sino fortalecer los males que avizoraron los impulsores de *La Alborada*. Rafael Fauquié<sup>50</sup> localiza en esos artículos de Gallegos dos importantes ideologemas: la “reedificación nacional” y “el despertar del espíritu dormido” del pueblo venezolano. La primera se haría con la democracia; la segunda, con una apuesta muy importante en nuestro escritor: la educación.

---

49 Rómulo Gallegos. Revista *La Alborada*, 31 de enero de 1909.

50 Rafael Fauquié. *Rómulo Gallegos: la realidad, la ficción, el símbolo*: 1985.

Gallegos ejerció con honestidad los oficios de narrador y de educador; este último lo inició muy tempranamente, cuando tuvo que ganarse la vida como maestro. Luego, desde la dirección del Liceo Caracas –hoy, Andrés Bello–, sería mentor de una importante generación de jóvenes que tuvieron mucha trascendencia en la vida política posterior de Venezuela. Su idea de educación jamás se divorció de su ideología literaria; incluso, ese matrimonio es excusa para una crítica literaria que concibe su narrativa como un dispositivo por donde desfila el naturalismo darwiniano y el determinismo de Le Bon y los positivistas venezolanos<sup>51</sup>. Pero lo que constela la vida de Gallegos es su afán de comprensión; que no estemos de acuerdo con su visión, es otra cosa. En definitiva, el trabajo de un intelectual es tener una posición frente al mundo y nuestro escritor la tuvo. Araujo sostiene que “Éticamente, Rómulo Gallegos fue hombre de una sola pieza”; y lo queremos probar no con sus grandes obras, sino con dos textos que han recibido poca atención de la crítica. Ellos son: su cuento “Pataruco” (1919) y la noveleta “La rebelión” (1922).

El referido cuento está escrito con sobriedad textual y con un efectivo manejo de la anécdota. Son dos “patarucos” los personajes: el padre y el hijo. El primero era “el mejor arpista de Filas de Mariches”, que se hizo rico gracias a maniobras no muy claras, y luego se casa con una “mujer blanca y fina”, con la que tuvo muchos hijos, uno de ellos, “Pedro Carlos, heredó la vocación por la música” y se convirtió luego en el otro Pataruco.

El padre quiere “mejorar la raza” y se casa con una mujer blanca. Tienen un hijo con vocación para el arpa y lo envía a Europa a “mejorar” su música; quería para obtener “un barniz de cultura que corría pareja con la acción suavizadora y blanqueante del clima sobre el cutis”, pero Pedro Carlos, el hijo, al regresar a Caracas, ofrece un concierto para dar testimonio de sus aprendizajes. “... soñaba

---

51 Cfr. Orlando Araujo. *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*: 1984.

con traducir en grandiosas y nuevas armonías la agreste majestad del paisaje vernáculo, lleno de luz gloriosa”, pero ni el público ni el mismo joven sienten afecto por las piezas interpretadas. El resultado: “... solo daban la impresión de una mascarada de negros disfrazados de príncipes blondos”. “Le sale el pataruco; por mucho que se las tape, se le ven las plumas de las patas”. La conclusión del personaje no puede ser más desesperanzadora:

Y buscando las causas de su incapacidad husmeó el rastro de la sangre paterna. Allí estaba la razón: estaba hecho de una tosca sustancia humana que jamás cristalizaría en la forma delicada y noble del arte, hasta que la obra de los siglos no depurase el grosero barro originario.<sup>52</sup>

Visto así, el relato no sería sino un descarado ideologismo positivista, digno de los sociólogos gomecistas –Arcaya, Gil Fortoul, Vallenilla Lanz, entre otros–, sonoro eco de los racismos de Gustave Le Bon –el sociólogo francés favorito de los positivistas de Gómez–. Pero el relato galleguiano no solo construye con eficacia su trama, sino también su ideograma, que muy tempranamente (1919) apuesta por una “barbarie” a la que no considera del todo maligna. Una especie de epifanía reorienta al personaje; oye la música de unos cantores de su hacienda: “A la luz mortal de los humosos candiles, envueltos en la polvareda que levantaba el frenético *escobilleo* del golpe”, y el resplandor epifánico lo ilumina:

Pedro Carlos sintió la voz de la sangre; aquella era su verdad, la inmisericorde verdad de la naturaleza que burla y vence los artificios y las equivocaciones del hombre: él no era sino un arpista, como su padre, como el Pataruco.<sup>53</sup>

Pudiera uno establecer comparaciones con el personaje Alberto Soria, de la novela venezolana *Ídolos rotos* –de Manuel Díaz Rodríguez–, quien siente que su búsqueda artística choca con una

---

52 Rómulo Gallegos. *Cuentos completos*, prólogo de Gustavo Luis Carrera, Monte Ávila Editores: 1981.

53 *Ibid.*, p. 67.

sociedad que no lo comprende y opta por el nihilismo. Pedro Carlos, contrariamente, al volver a tocar su arpa, se resitúa, mira con un ojo ontológico el espejo que le revela la esencia que busca: "... aquella era su verdad", por ello

... ahora era una música extraña, pero propia, auténtica, que tenía del paisaje la llameante desolación y de la raza la rabiosa nostalgia del africano que vino en el barco negro y la melancólica tristeza del indio que vio caer su tierra bajo el imperio del invasor...<sup>54</sup>

Gallegos quiere saltar de la barbarie a la civilización y, para ese salto, tiene que dirigirse a la cultura más raigal de su país. Es, sin duda, la voz de un personaje que hablaba por un joven intelectual formado en el Positivismo, pero con ideas que empezaban a diferenciarse de los sociólogos gomecistas, inventores del "gendarme necesario".

*La rebelión* (1922) asoma en el ideologema de Gallegos ciertas tensiones. Hay aquí una galería de personajes que alegorizan la Venezuela que vivió el escritor: un padre violento, el comandante Carlos Gerónimo Figuera –Mano Carlos–, asesinado en la puerta de su casa en pago de una deuda pendiente con el matón Julián Camejo; una madre, Efigenia, de nombre sonoramente emblemático, "con su voz de sierva sumisa que habla al amo que acaba de azotarla"; un hijo, Juan, que luego se hará "Mano Juan", portador del gen violento y atrabiliario de su padre; y una familia, Las Cedeño, rémora de una clase social venida a menos. Del campo a la ciudad es el recorrido del niño Juan, quien va experimentando su formación y, más que formarse, parece la encarnación de su padre, su "escultor invisible":

Juan Lorenzo es ahora un muchacho fornido, malencarado, de trato áspero y violento. Las riñas callejeras le han endurecido hasta volverlo cruel; las costumbres plebeyas lo han convertido en una criatura desagradable ante

---

54 *Ibid.*, p. 86.

quien su madre ha terminado por adoptar la misma actitud medrosa que observaba con el comandante Figuera...<sup>55</sup>

Juan se convierte en el guapo –“Hombre pendenciero y perdonavidas”– más famoso de Caracas, líder de su zona, habitada por seres humildes; hasta que decide probar suerte en la zona social más alta. Se codea con gente que lo mira con recelo. Un pasaje revela un guiño biográfico, al aludir a los jóvenes que se obsesionan con ser abogados. Esta experiencia genera claras contradicciones en el personaje, quien termina con serios problemas de ubicación social. Esa nueva relación le ocasiona conflictos con los guapetones de su zona, que lo retan; los enfrenta con éxito, pero su victoria, finalmente, termina envolviéndolo en complejas tensiones.

El título de la noveleta es sugerente. Hay una rebelión, pero no creo que sea como tal vez, irónicamente, lo explicita el final –“rompiendo con el Maneto, se rebeló contra su casta”–, sino contra las dos fuerzas centrípetas que asedian al personaje: una, la de la clase alta que visita, egoísta, disociada de la problemática nacional, pendiente más de trepar socialmente –no es gratuito que los jóvenes anhelasen ser abogados–; otra, la de su clase social, inmersa en una violencia gratuita, cargada de un machismo que impedía “el despertar del espíritu dormido” del pueblo venezolano.

Los dos relatos ponen en la escena ideológica galleguiana dos aspectos claves en la ética del escritor. El primero tiene una moraleja: la búsqueda está en procurar una autenticidad honesta, inmersa en la realidad nacional; el segundo plantea serias tensiones para procurar una sociedad que se libere del peor mal que venía padeciendo Venezuela: el mal de la entropía, producida quizás por una crisis permeada históricamente por la ignorancia y la falta de espacios donde los venezolanos pudieran vivir con tolerancia. La cura contra esos males estaba en la educación y en la democracia.

---

55 *Ibid.*, p. 94.

¡Ah malaya un trotecito  
que no terminara nunca!  
¡Ah malaya quién hallara  
aquello que nadie busca!

Hablando de Florentino, Humberto Febres destaca que “El personaje galleguiano es un ser humano, el de Arvelo es un arquetipo, un símbolo”. Yo diría, al respecto, que Florentino es también Cantaclaro. Por ello me inclino por hablar en *Cantaclaro* y en *Florentino y el diablo*, de Rómulo Gallegos y de Alberto Arvelo Torrealba, de unos siameses que se distribuyen el trabajo de elaboración del imaginario llanero.

Los siameses Florentino y Cantaclaro son nómadas que tienen por sustento el anhelo, que nunca aspiran metas; que saborean gustosos el camino, pensando que hacer camino es andar, como diría Antonio Machado. Los dos andan juntos, se han repartido la tarea de la inmanencia poética de las sabanas que recorren: el uno vive el llano y el otro canta esa vivencia. Procuran no llegar nunca porque su misión es “supiritar” las fronteras, extralimitar el territorio, envolverlo en un espacio solo presentido.

Esos siameses son héroes de su soledad. Con ella batallan, íngrimos, bebiendo el paisaje con sagrado sacrificio. Florentino tiene como casa la sabana; no se asombra de su topología, pero sí intenta extraer de ella sabiduría. Florentino y Cantaclaro se acompañan de su caballo. Viven para encarnar la sinestesia del espacio, viven para experimentar el movimiento del llano, viven para cantar aquello “que nadie busca”; y para ello, el dúo termina convirtiéndose en el centauro que recorre el espacio, que dispara su trote hacia una meta siempre prorrogada. El Florentino galleguiano dirá “no hay cosa más sabrosa que un camino largo por delante y en la sabana silencio, ¡ese

canto del cabrestero que se acuesta y se estira!”<sup>56</sup>. Esa sed de infinito se experimenta en soledad. La rosas de los vientos marcan rumbos enigmáticos. Alberto Arvelo Torrealba parece pensar en Cantaclaro, el cantor, cuando dice: “Yo aprendí en tierra abismada/lección que no tuvo tregua:/ir engañando a las leguas/con el silbo y la tonada”.<sup>57</sup>

Hay otra compañera de los siameses: la copla, la cual parece un personaje autónomo que completa el cuarteto, con Florentino, Cantaclaro y el caballo. “... quien dice la sabana, dice el caballo y la copla. La copla errante”<sup>58</sup>, afirma Gallegos al comienzo de su novela. Gracias a ella se nos hace patente una portentosa ontología: su palabra hace presente la realidad. Las cosas prescinden de la voz humana y se comunican sin intermediarios. Florentino dice a su hermano José Luis: “—Es muy fácil, hermano. Los versos están en las cosas de la sabana; tú te la quedas mirando y ella te los va diciendo”<sup>59</sup>; Pero será Cantaclaro quien lleve “las cosas de la sabana” a las coplas, y quien no puede refrenar el deseo de cantar: “¡Ah, caramba, compañero!/No le puedo remediar, /que acabe diciendo en versos/lo que empiece a conversar”.<sup>60</sup>

Algunas veces los siameses conversan y hasta sienten celos de ellos mismos:

...Pero, ¿qué estábamos diciendo, Cantaclaro? ¡Cantaclaro! ¿Hasta cuándo, Cantaclaro? Florentino Coronado, hijo de Ramón Coronado... ¡Gracias, viejo! Hace tiempo que no me acordaba de ti, la verdad sea dicha.<sup>61</sup>

---

56 Rómulo Gallegos. *Cantaclaro*, Monte Ávila, Colección El Dorado, Caracas: 1969, p. 6.

57 Alberto Arvelo Torrealba. *Florentino y el diablo y otros poemas*, Colección Bicentenario Carabobo, Caracas: 2021, p. 91.

58 Rómulo Gallegos. *Cantaclaro*, p. 4.

59 *Ibid.*, p. 7.

60 *Ibid.*, p. 9.

61 *Ibid.*, p. 136.

Los siameses no son héroes épicos; no nacen para batallar. Uno existe para vivir a plenitud, desgarrando permanentemente las fronteras; el otro, para ser el rapsoda de esas palabras que brotan de “las cosas de la sabana”. El uno hace vívida esas cosas; el otro las hace poéticas. Florentino se prueba en la obra de Gallegos como “el cantador alardoso”, que sirve de testigo de la angustia existencial de Juan Crisóstomo Payares, de la resignación tanática de Juan el Veguero y de la pulsión fatal de Juan Parao, quien se ofrece como héroe para que Cantaclaro sea el “Homero” de los llanos. De allí que diga: “—Ah malaya aquí una guerra como la de Troya, pa oírsele a este catire pico de oro!”<sup>62</sup>. Esa misión asignada a Cantaclaro la comparte el personaje capitalino, El Caraqueño —Martín Salcedo—, quien busca en el llano al mesías que dirija las luchas contra la injusticias venezolanas, pero que al conseguirlo en un cacique enloquecido por su fanatismo absurdo, se decepciona y arma su propio ejército, donde participan Juan el Veguero y Juan Parao. Todos resultan liquidados por las fuerzas del gobierno. Este personaje ciudadano aspira a revertir esa derrota, convirtiendo a Cantaclaro en su rapsoda. Por ello le dice:

... la rabia heroica y tremenda de Juan el veguero, sobreponiéndose a la muerte que ya llevaba en su organismo aniquilado, y el candoroso idealismo de Juan Parao, cuyo espíritu solo se alimentó de epopeya y quiso ser héroe, él también, para merecer otro canto de usted.<sup>63</sup>

Si aquí vemos el deseo de Salcedo de que Florentino recurra a Cantaclaro para sembrar una *Iliada* en el llano, en el famoso poema de Alberto Arvelo Torrealba, Florentino apenas se asoma para dejar plenamente el trabajo de enfrentar al Diablo con Cantaclaro, pues a aquel no lo vencen las armas sino las palabras; esas que Florentino vive y Cantaclaro canta.

---

62 *Ibid.*, p. 100.

63 *Ibid.*, p. 224.

El Diablo es otro compañero importante, es un poderoso *acicate*. Y utilizamos un término que nos esclarece enormemente ese rol del “cantador sombrío”; el *Diccionario de la Lengua Española* lo define como “Espuela para picar al caballo provista de una punta aguda con un tope que no penetra demasiado”. Así es, el diablo viene “picando” desde hace tiempo a Florentino, pero solo para acicatearlo; no quiere exterminarlo. En la novela de Gallegos, el prurito racionalista deja en el aire el destino final del personaje. Las “puyadas” anteriores de Satanás no derivaron en el encuentro que tanto deseaban ambos; y la novela *Cantaclaro* termina así:

Florentino, que no llevaba ninguno determinado, siguió solo y se perdió en las desiertas lejanías- de la sabana.

Y penetró en la leyenda. Tiempo después llegó a El Aposento la noticia.

—A Florentino se lo llevó el Diablo...<sup>64</sup>

Como lo hizo con *Doña Bárbara*, Gallegos arroja a Florentino al tremedal de la sabana abductiva.

Paradójicamente, Alberto Arvelo Torrealba da más protagonismo a Cantaclaro en su famoso poema. Florentino recibe el reto del “sombrió jinete”: “Cuando esté más hondo el río/aguárdeme en Santa Inés,/que yo lo voy a buscar/para cantar con usted”<sup>65</sup>. A lo que luego, a solas, responderá uno de los siameses —¿Cantaclaro?—: “Sepa el cantador sombrío/que yo cumplo con mi ley/y como canté con todos/tengo que cantar con él”<sup>66</sup>.

El contrapunteo con el Diablo no es una batalla épica; lo es, más bien, lírica; porque, a pesar del “jeme y medio/de puñal en la cintura”<sup>67</sup> que exhibe el rival de Cantaclaro, la palabra será el arma de la disputa.

---

64 *Idem.*

65 Alberto Arvelo Torrealba. *Florentinio y el diablo y otros poemas*, p. 22.

66 *Ibid.*, p. 150.

67 *Ibid.*, p. 152.

No habrá enemigos en esta rivalidad. Ambos antagonistas se necesitan; ambos son acicate para el otro. Solo la palabra hiera, solo la palabra protagoniza. Y perderá aquel que sea atrapado por el silencio; y habrá un héroe lírico: será aquel que diga la última copla. El Diablo aspira a que el otro calle; no anda tras del alma de su rival, sino tras su silencio, por ello introduce su deontología personal: “Cuando canto con un hombre/con el grito lo encorajo, /con la audacia lo sacudo, /con el numen lo aventajo; /lo venzo y no lo aborchorno, /lo castigo y no lo ultrajo”<sup>68</sup>. El mismo compromiso suscribe Cantaclaro en esta copla: “Contraje mi obligación, / la misma que usted contrajo:/fajármele frente a frente/frente a frente me le fajo ”.<sup>69</sup>

Arvelo Torrealba confiesa:

... si alguna tentación de preferencia tuve en el poema, fue hacia el Diablo. Florentino es más fresco de lirismo, más ágil en el epigrama, más sabio de imagen pechera, más brujo de rasgueo en las cuerdas, más rico de atropello en el cantar. Pero el grave autócrata de la Tiniebla es más músico, más humano en las resonancias de la tragedia y la amargura. Rebelión y sufrimiento son signo cardinal satánico.<sup>70</sup>

No hay, pues, intención de “maniquear” en el poema, de enfrenar el mal con el bien, sino escenificar en el espacio del llano la dialéctica vital. Las sabanas no son ni buenas ni malas, sus habitantes tampoco. La luz se alimenta de la sombra, pues lo que se muestra no existe sin su lado fantasmal.

Lo dice Francisco Lazo Martí en su “Silva criolla: “El llano es una ola que ha caído. /El cielo es una ola que no cae”. Por ese cielo cabalgan siempre los siameses Florentino y Cantaclaro, a veces a “pasitrote”; otras, acicateados por sus compañeros permanentes de

---

68 *Ibid.*, p. 156.

69 *Idem.*

70 Citado por Frank Pérez. *Caminos del desamparo*, Fundación Cultural Barinas, Barinas: 2009, p. 72.

viaje, entre ellos, el Diablo, enemigo fraterno, anhelante de, “¡aquello que nadie busca!”.

### LA PALETA IMPRESIONISTA DE JULIÁN PADRÓN

Cuando Julián Padrón publica *La guaricha* (1934) solo tiene 24 años y sorprende que esta obra ya tenga configurada su poética del novelar, que se hará patente en sus posteriores novelas: *Madrugada* (1939), *Clamor campesino* (1944), *Primavera nocturna* (1950) y *Este mundo desolado* (1954).

Leer las novelas de Padrón requiere paciencia y acuciosidad. El escritor no se propone hacer alarde de grandes conflictos, que enajenen al lector y lo hagan reo del espectáculo de una trama trágica. Allí radica la diferencia entre el regionalismo –o el criollismo– padroniano y el de autores como, por ejemplo, Rómulo Gallegos, Manuel Vicente Romero García, Eduardo Blanco, Julio Ramos, entre otros. Estos últimos insertan la problemática de la tierra, asociándola a grandes tragedias.

La geografía es, en Julián Padrón, el asunto vital; sobre todo, en *La guaricha*, novela que constela con cierta pericia una poética. ¿Cuáles son los elementos de esa poética? Diríamos que cuatro: 1) una narración polianecdótica con una trama flexible, por donde desfila un rico manantial de peripecias, 2) una descripción paisajística donde se entrelaza la lírica y el simbolismo, 3) una enunciación aforística, que sintetiza una particular filosofía sobre la tierra y, 4) un entramado etnográfico, que da cuenta de un cosmos cultural intrahistórico. Procuraremos dar algunas luces sobre esos rasgos poéticos.

El título mismo de la novela de Padrón constituye su primer reto. Bien podría haberse llamado José Mayo o Tilde. El autor prefirió denominarla con un nombre bien abierto, jugando con la significación de la palabra “guaricha”, que “son las hembras jóvenes de

las montañas. Mestizas hijas de las mujeres de los ranchos...” o “es esta tierra”. Los protagonistas de esta novela tienen nombres muy concretos: pertenecen a la familia Mayo, cuya crónica existencial hace posible la trama novelística. Una familia que nace del esfuerzo y del tesón de su patriarca, José, donde su mujer (Tilde) es centro ético y donde los hijos (Ramón Antonio y Julio) escenifican vidas que están muy alejadas de la heroicidad. Ellos no son sino “hombres ahí”, como dirían los filósofos existencialistas.

Si bien es cierto que no hay una trama dura, que vertebrar un “gran conflicto”, también es verdad que las pequeñas peripecias están facturadas con una escritura bien austera, que alienta una efectiva concentración dramática. Muestras significativas son las escenas de la quema, en momentos en que José Mayo está iniciándose en su conuco, que luego se convertirá en su hacienda La Tigra; o la caída con su caballo y rodada por la montaña, o el intento de enterrar viva a la muchacha Cometierra por parte de Ramón Antonio; o la toma de la comisaría del pueblo por parte de los rebeldes, ya en el último capítulo. No dejan de ser también significativas las escenas menos dramáticas, pero sí sensuales, en las que Ramón Antonio y Julio cortejan a Palminda y a Luisa.

Esta obra aparece en una época en que la novela venezolana ha iniciado importantes experimentos. Ya ha sido publicada *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez; *Memorias de Mamá Blanca* (1929), de Teresa de la Parra; *Las lanzas coloradas* (1931), de Arturo Uslar Pietri, entre otras; novelas estas que trazan el camino de una narrativa que trasciende la estética criollista. Al mismo tiempo se vive una época en la que es fuerte la impronta de Rómulo Gallegos. Sus tres novelas hasta ese entonces editadas, *La trepadora* (1925), *Doña Bárbara* (1929) y *Cantaclaro* (1934), lo han convertido en el más popular de los escritores nacionales. Padrón navega entre las dos aguas desarrolladas por esos narradores: el agua de la experimentación escritural y el agua del regionalismo. Su narrar descentrado,

alimentado más de atmósferas que de conflictos, se entronca con autores como Núñez, Parra y Uslar, y su tratamiento del espacio geográfico está emparentado con la narrativa telúrica galleguiana. En 1936 Padrón es enfático con su percepción del criollismo:

... no se trata de expresar la sensiblería romántica por medio de vulgares tramas sin auténtico sentimiento, ni de poner de manifiesto lo típico nuestro disfrazado de criollismo en la descripción del paisaje y del vestido, con visos humanos a través de la corrupción fonética del habla popular.<sup>71</sup>

Quizás por eso *La guaricha* es una novela que huye de los estereotipos dramáticos, prefiriendo una prosa cargada de lirismo y simbolismo, que describe el paisaje con una intención reivindicadora. “El montañés venezolano no existe sino en panorama”<sup>72</sup>, afirma, para después mostrar una geografía argamasada casi con una paleta pictórica, que toma prestada de los pintores del Círculo de Bellas Artes, del que fue gran admirador. Desde las primeras páginas de *La guaricha* observamos un programa estético. Padrón quiere dar fe de la existencia del “montañés venezolano”, del cual deplora que se haya “diluido en el paisaje, sin llegar a realizarse...”. El autor quiere ubicarlo en un gran plano; por ello, el narrador de esta novela no esconde al hombre que forma parte del paisaje. De allí que afirme:

En este caserío no hay horizonte para las retinas. Los ojos están llenos de obstáculos y por eso miran cansados como las bestias. Por la ausencia de horizonte en el panorama, estos campesinos viven sembrados como árboles (...) Estos hombres no se han ido nunca. Todavía no han estrenado la palabra adiós.<sup>73</sup>

El narrador prefiere adentrarse en una vida llena de detalles, bebiendo en toda su plenitud el agua del “Jagüey del paisaje”. Una montaña sin pie de monte, con abismos que miran al llano; ese llano

---

71 Julián Padrón. *Obras completas*. Editorial Aguilar, México: 1957, p. 67.

72 Julián Padrón. *La guaricha*. Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses, Maturín: 1982, p. 5.

73 *Ibid.*, p. 10.

que define como “un mar azul”. “Todos los anhelos de la Montaña son evocaciones del Llano”. El uso de las mayúsculas en esos dos sustantivos revela ese deseo de hacer muy suyo el concepto del paisaje. La Montaña y el Llano son idealidades geográficas muy distintas al llano y la montaña, escritas con minúsculas. No es el llano central ni la montaña andina lo que celebra Padrón; la montaña de Padrón es absolutamente idiosincrática, es la montaña de Cerro Negro (de Monagas), cercana al Turimiquire.

Hombre y geografía se acrisolan en Padrón. Para tal cometido, la narración no escatima usar los instrumentos de la lírica, como este fragmento donde se anuncia una tormenta:

Sobre la montaña sangra la noche, apuñalada por los rayos que abortan las nubes preñadas. Los truenos desfondan el cielo encapotado, y el aguacero se derrama sobre la tierra con estrépito. Las mujeres vuelven los espejos de cara a la pared. Los niños protegen su infantilidad bajo los pararrayos de sus manos, o se guarecen bajo las mesas.<sup>74</sup>

Esta descripción, construida con trazos muy precisos, pareciera ser aquello que el poeta inglés T. S. Eliot llama el “correlato objetivo”; su cometido no es “explicar” la desazón que genera la tormenta, sino hacer que la tormenta se “sienta” en el texto, gracias a un eficiente uso de la imaginaria poética. Su próxima novela, *Madrugada*, llevará ese recurso a sus más sugerentes extremos; esa lírica no está hecha solo de palabras, sino también de ritmos, de un armónico juego verbal que da la impresión de movimiento y metamorfosis en ese paisaje, como lo apreciamos seguidamente:

Pájaros y árboles.

Con los hombres caminan sobre la tierra los árboles. Y sobre los hombres y los árboles vuelan los pájaros: por los caminos el hombre se detiene cansado.

---

74 *Ibid.*, p. 97.

Se enjuga el sudor de la cara con el puño de la manga o la falda de la blusa. Todavía van adelante los árboles y las cuestras. Expele por la lengua en canal el cansancio del camino y sigue cuesta arriba.<sup>75</sup>

El lirismo se entrecruza con otro recurso: el aforismo, enunciado discursivo que explaya una efectiva filosofía sintética. El mismo se fragua a veces con una descripción muy sui géneris, que, a veces, es difícil diferenciar del figurativismo literario; por ejemplo, estas afirmaciones: “En el llano las coplas son la sombra de los pájaros”, “En el mar los peces son la sombras de las olas”, “El hombre es aquí un valle. Un valle pequeñito”, “El hombre intuye de la naturaleza el compás armonioso de sus esfuerzos”, “Este hombre es una herida de flor cicatrizada”, “Talar la Montaña es enlazar el Llano”, “El mar no tiene caminos. El mar es un camino”, etc. Todos estos enunciados construyen una visión de mundo en la que la vida del campesinado no es remedo de lo popular, sino una filosofía que escenifica una perspectiva vital compleja; de manera que esta narrativa no encasilla a estos pueblos en el trillado esquema de un criollismo que folkloriza la vida campesina. En esos aforismos que se riegan por la prosa de *La guaricha* va implícita la filosofía de un colectivo comunal, con el que se siente identificado el autor.

Ese colectivo tiene su expresión en el desarrollo de una intrahistoria, es decir, de una historia ayuna de heroísmos dramáticos. El carácter polianecdótico horizontaliza los protagonismos: unas veces es José Mayo, interpretando al hacendado tesonero y laborioso; otras veces es Tilde, cumpliendo su tarea compleja de madre; y otras veces son Ramón Antonio y Julio, quienes liderizan unas acciones sin más celos que el de vivir. Y sobre todo, es la tierra –“enguarichada”– la que se yergue como fuerza no omnipotente, sino omnipresente.

La poética novelesca de Julián Padrón aparece, desde sus inicios, sólida y consolidada. Y bien merecería la pena ponerla de relieve

---

75 *Ibid.*, p. 9.

para comprender la historia de nuestra novela. El propio Padrón se preguntaba en uno de sus ensayos –“Geografía física y humana de la novela venezolana”–, si “La novela, concebida en tal forma documental, ¿no envuelve un agotamiento del género una vez que los novelistas hayan explorado todos los paisajes físicos y espirituales de un pueblo?”<sup>76</sup>. Nuestro autor parece desear una novela que rompa sus lazos con el verismo que oblitera al ser humano y, a veces, lo estereotipa, ofreciendo generalmente visiones cercanas al racismo.

*La guaricha* narra un mundo tramado de realismo, pero este no está exento de la pupila altamente subjetiva de su autor. Quien mira la Montaña y el Llano –así, con mayúsculas– no quiere emular al campesino, imitando su habla, deformando su fonética y folklorizándolo. No. Padrón tiene una gran conciencia etnográfica de su pueblo; no quiere hacer hagiografía de su tierra natal. Solo quiere rememorarla, perennizarla en un recuerdo gozoso, libre de toda moralidad. La guaricha es el objeto de admiración, una guaricha que:

Se la lleva a flor de pupila. Se la lleva en el corazón cuando uno se aleja de ella por veredas y caminos. Después que el hombre la roza, se le mete por los sentidos y sensualmente lo amarra a sus árboles.<sup>77</sup>

#### LARGO O LA TENSA CUERDA DEL ESPACIO VIBRANTE

En esta revisita que iniciamos a la obra de José Balza, permítanme hacer uso de un recuerdo: el de mi tío político Miguel Chirinos, poniendo su nivel encima de dos bloques de cemento. Su aparato tenía un tubo con un líquido de color amarillo, que si se concentraba en el medio, entonces significaba que los bloques estaban equilibrados; y lo mismo se lo aplicaba al piso que alisaba con su cuchara de albañil. Allí comencé a aprender que la perfección no consistía

---

76 Julián Padrón. *Obras completas*, p. 46.

77 Julián Padrón. *La guaricha*, p. 83.

en el equilibrio absoluto, sino en el juego con el espacio. Un piso demasiado equilibrado no permitía que corriera el agua; un bloque alineado era presa fácil de cualquier movimiento, necesitaba del desequilibrio para que el cemento lo soldara eficazmente. Así, más que equilibrar, ese tío administraba con maestría el desequilibrio y lo repartía con pericia sobre el espacio donde trabajaba.

Como ese tío, José Balza administra el espacio en su novela *Largo*, escrita entre 1964 y 1965, y publicada en el polémico año de 1968. En ella pone su nivel en cuerdas que se van tensando para producir un equilibrio inestable, donde hay líneas que vibran manteniendo en permanente vilo a sus personajes y, en especial, a su protagonista narrador.

¿Qué hace José Balza para que ese espacio se despliegue tensando los equilibrios? Abandona el relato narrativo y se esmera en hacer un relato poemático. *Largo* es, a todas luces, una novela lírica. Lo es porque, más que narrar, se teje con imágenes, vive en un presente permanente; nada narra a no ser el pensamiento que parece reproducir sus ideas en el mismo momento en que estas nacen. El espacio discurre pleno de digresiones que se vierten desde una conciencia móvil. A menudo, la prosa poemática de *Largo* siembra frases aforísticas, que luego nosotros, los lectores, recogeremos para ajustar cuentas con la verosimilitud.

Partamos de una afirmación: José Balza es un impenitente cazador de imágenes. Lo situaríamos en la misma onda en la que anduvo el filósofo David Hume, en el siglo XVIII, para quien el espíritu es la suma de afecciones. El ser que escenifica Balza en su novela es un hombre de carne vívida, muy sensible al influjo de las sensaciones; de manera que habría que cuidarse de reducir su narración a solipsismos, pues no es en la mente del narrador personaje donde fluye el relato, sino en la trama sensibilísima tejida con esa suma de afecciones.

El narrador de *Largo* confiesa, desde las primeras páginas, que se debate entre vivir en su caverna solipsista y entre un mundo exterior pleno de sensualidades. Esta conciencia se hace patente cuando dice:

Desde hace un año advierto cómo se prolonga esta situación; no podría decir si estoy encerrado bajo grandes bóvedas resplandecientes en las que el sol, las constelaciones integran cada muralla, o si, por el contrario, he destruido toda construcción, todo encierro, y tanta plenitud es, solamente, la convicción de vivir nada más para los contactos directos, las posibilidades extremas de la sensibilidad.<sup>78</sup>

Estamos, entonces, ante un platonismo inverso: no son las ideas el fin del pensamiento, sino las imágenes; y lo son en cuanto ellas son piedra de toque que hacen emerger al sujeto sensible.

Es bueno tomar en cuenta la advertencia de Milagros Mata Gil<sup>79</sup> (1989), de que *Largo* “no es un texto destinado a calmar inquietudes o a distraer ocios”. Esta novela concentra una constelación de símbolos que va circulando gracias a la precisión de imágenes, que se van sembrando para que seamos nosotros, los lectores, quienes cosechemos sus significados.

Asombra cómo desfilan por esta novela los correlatos de Ulises, Telémaco, Hamlet, Eurídice, entre otros, transmutados en un anecdotario amoroso, en el drama de un padre con problemas mentales, en una guerrilla edificadora de héroes dramáticamente ridículos, en las amistades de infancia y de juventud. Ese imaginario clásico seguramente lo forjó Balza en la voz de Juanita, su madre lectora; o en las humildes bibliotecas de Coporito y de San Rafael de Mánamo, sus aldeas natales. Y lo aquilató tal vez en la escuela de psicología de la UCV, con Freud y Lacan, entreverados con un Bergson que le marcó el camino para descoser el tiempo y volverlo madeja compleja, que discurre aferrada a un espacio de movilidades.

---

78 José Balza. *Largo*, Monte Ávila, Caracas: 1968, p. 10.

79 Cfr. Milagros Mata Gil. *Balza: el cuerpo fluvial*, Academia Nacional de la Historia, Caracas: 1989.

El arquetipo más potente de esta novela es el que se nutre de Ulises, Telémaco y Hamlet –el padre–. Desde el principio se nos muestra al hijo –Telémaco– buscando al padre, al que se esperaba encontrar para abandonarlo, porque este pareciera un lastre en el camino hacia la búsqueda de la pureza que aspira obtener. Dos mudeces se encuentran en la clínica: la primera, la del padre, en su lugar de reclusión, es dolorosa; de él no sabe si desea sondear su pensamiento o esconderlo para amortiguar o amortizar el dolor; se nos rememora su salida de la casa, su naufragio en un río mar –que sospechamos que es el Orinoco muriendo en el Atlántico–, y el doloroso regreso a su Ítaca. La otra mudéz es la de un ser que solo sabe hablar con su padre desde el silencio.

Estas dos mudeces elocuentes permiten que Ulises transfiera su pulsión nómada al hijo. Telémaco prosigue el camino del padre; procurará que “el camino sea largo”, como lo recomienda Cavafis. Y en esa utopía insondable los equilibrios resultarán juegos de vibraciones; el nivel unas veces se inclinará, otras veces se hará vertical, produciendo vértigos en los seres que habitan esas geografías existenciales.

Ira o Sigrid encarnan un arquetipo que no solo tiñe el sistema simbólico de la novela, sino también sus formas. Se trata de una Eurídice que se entrega virgen al protagonista y luego vive diluyéndose como la sal en el mar. Pero esa Eurídice es también Penélope y Orfeo es también Ulises, pero un Ulises que tiene horror de regresar a Ítaca. En la primera línea de la novela leemos: “Si tratas de demostrar que estamos unidos, huiré”. Este horror a lo compacto signa el terreno de la novela de complejos desequilibrios.

Los tres últimos capítulos son una suma cuasi caótica que procura sintetizar todas las ideas que han venido desfilando por la obra. Aquí los equilibrios son vértigos, urdidos como emulando la estructura de la música dodecafónica: el narrador se esmera en un relato sin centro diegético. Más que monólogos interiores, asistimos a un gran

polidialógico, disuelto en una especie de fondo que va generando ecos de una compleja y dolida existencia. Balza, como el tío Miguel, quiere edificar un edificio, pero construye de la misma manera como el dibujante Maurits Cornelis Escher elabora sus perspectivas, con puntos de fuga huyendo de cualquier foco visual hegemónico. Se trata de extremar la tensión de los desequilibrios; jugar con la imagen de un espacio donde nada es fijo y el todo es un sueño que vive prorrogándose, porque el narrador, que es un tesorero esteta, es “como un atleta que temiera llegar a su objetivo”.

Todo concluirá en la muerte; no como *telos* definitivo, sino como unión al caos, como fusión con los enigmas que pueblan la realidad. En esa agonía purificadora, el narrador protagonista se pregunta “... por un instante si aplicaré el cañón al pecho o a la frente; es imposible elegir; lo determinaré en último momento”.

José Balza piensa que el ser no tiene entidad sin su espacio, por ello, Humberto, su personaje protagonista, vive una existencia topológica, no óptica. Es un hombre para quien “lo esencial es el espacio”; pareciera vivir en la compleja mónada de Leibniz, en la que el espíritu tiene una plasticidad infinita, que no lo derrota ni la muerte. Antes de su inminente desaparición, este personaje se desdobra, se habla a sí mismo como mirándose en otro, y dice:

... créame otra vez, inventa aquello que no hayas aprendido de mí: hazme imaginario y empújame a otra existencia cruel, insípida o torpe, pero no desligues ya tu cuerpo de esa irreal presencia mía. Así seré eterno y no importará esta muerte ni las otras.<sup>80</sup>

Así traza su nivel esta novela: en la tensa cuerda donde el equilibrio es una línea que vibra.

---

80 José Balza. *Largo*, p. 141.



## La narrativa de Andrés Eloy Blanco (A propósito de los cuentos de *La aeroplana clueca*)

### I

La narrativa de Andrés Eloy Blanco se puede reducir a un libro de relatos publicados en 1935, bajo el título de *La aeroplana clueca*, y a su novela *Los claveles de la puerta*, de 1922, poco conocida. Aquí haremos alusión al primer libro que inicialmente recogió los cuentos “La aeroplana clueca”, “La gloria de Mamporal”, “Noche de reyes”, “Susiche en Babel”, “El niño que apagó la vela”, “Jesús Napoleón Bolívar”, “Toño Estrada vuelve de la guerra” y “El cazador de Betania”. Luego se incorporaría el cuento “La Mosca”. Estos relatos están facturados con estéticas y estilos variados; en algunos de ellos pesa muy poco la anécdota; esta da paso a atmósferas de ironía y alegorismos. La estrategia narrativa también presenta distintos desarrollos. En síntesis, también en su narrativa Andrés Eloy Blanco fue un eco de muchas voces; es decir, fue un receptor de múltiples estéticas.

Pero podríamos señalar que el alegorismo y la ironía son elementos básicos de estos cuentos, exceptuando “La Mosca”, relato de una orientación naturalista muy definida. Y puede que esta tendencia de Andrés Eloy Blanco tenga su justificación. Ya en Venezuela se había consolidado una escuela de narradores ironistas y paródicos, dentro de los cuales destacaban Miguel Eduardo Pardo, Rufino Blanco Fombona y José Rafael Pocaterra. Los narradores de estos cuentos se sustentan, generalmente, en la oralidad, lo que va a justificar que muchos de ellos presenten tramas donde lo esencial sea el contar;

tal es el caso de “La gloria de Mamporal” o “Noche de reyes”, en los cuales la historia discurre frenada por las pericias de una voz que se demora en inventariar sus anécdotas.

Entremos a pormenorizar la estética de esos relatos, para arribar al idiolecto de lo múltiple en Andrés Eloy Blanco.

## II

“La aeroplana clueca”, que sirve de título a todo el libro, es un relato de una clara alegoría. Utilizando una imagen que diríamos que es futurista –el avión–, Andrés Eloy Blanco se declara absolutamente pacifista, en oposición a las prédicas de Marinetti, quien llegó a proponer la guerra como “sanidad del mundo”.

La citada alegoría se desarrolla a través de un hábil manejo del suspenso narrativo, visualizado a través de dos recursos: uno, la presencia de un narrador que se dedica a registrar una especie de diario; otro, mediante la dosificación del enigma en torno al hallazgo que hace el narrador-protagonista de un huevo en los alrededores de un aeropuerto. Cada paso de esos enigmas viene confeccionado con indicios trascendentes: “... he encontrado en esta tarde un huevo (...) gris como de acero”<sup>81</sup>. En el asombro del narrador viene dada una descripción de evidente orientación indicial: “Los avestruces no podrían llevar adentro un huevo de este calibre”<sup>82</sup>, para luego develarnos definitivamente el contenido del huevo encontrado: “Al acercarme al nido, por un agujero de la cascara ha asomado la hélice de un aeroplano chiquitín”.<sup>83</sup>

La alegoría de este relato está impregnada de un sentido pacifista, que caracterizó a los poetas venezolanos de los años 30. En ese particular puede revisarse la poesía de Otto D’ Sola, de Luis

---

81 Andrés Eloy Blanco. *El árbol de la noche alegre*. 1950. *Malvina recobrada*, 1931; *La aeroplana clueca*, Editorial Cordillera, Caracas: 1960, p. 157.

82 Idem.

83 Ibid., p. 158.

Fernando Álvarez y de Vicente Gerbasi; en especial, el de “Vigilia del naufrago”. Goethe, al hablar de este recurso retórico, lo vincula a “aquella estrategia que busca lo particular con miras a lo general”.<sup>84</sup>

Andrés Eloy pareciera proponerse un aleccionamiento del lector en torno al ambiente bélico que invadía el mundo de esa época. Por tal razón, este cuento no podrá calificarse de fantástico, a pesar de las situaciones imaginarias mostradas. Lo fantástico queda reducido a lo alegórico. Ese alegorismo se construye a partir de una nueva visión de la fábula clásica; ante esta el asombro desaparece; sus animales humanizados no se leen como una literalidad, sino como otra lectura que distancia, llevándonos a la fundamentación ideológica. Y no deja de estar este texto pleno de lirismo; en él abundan las imágenes que van urdiendo un relato que no apura desenlace, sino lección. La imagen que organiza el sentido total de la alegoría es el vuelo. Leemos:

¿Qué culpa tengo yo de que las mujeres no pongan huevos y los hombres no nazcan con alas? Pero el que no las tiene, se las busca<sup>85</sup> (...) ¿Qué gloria haberse hecho sus alas uno mismo y volar con ellas! ¿Qué gloria de ser arcángel sobre la tierra!<sup>86</sup>

Vuelo y caída van tramando un tema totalizador: el de la paz; y se une a él un trasunto interesante: la guerra es una creación de un occidente gastado en todas sus dimensiones éticas. De allí que resalte esta imagen:

Los invasores son hijos de un país sin sol. Son hombres que viven milenios aprendiendo la guerra en el corazón de una selva. Han sabido que esta tierra es ancha y rica y que le llueve un torrente de sol.<sup>87</sup>

---

84 Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI Editores, México: 1979, p. 204.

85 Andrés Eloy Blanco. *El árbol de la noche alegre*, 1950; *Malvina recobrada*, 1931; *La aeroplana clueca*; Editorial Cordillera, Caracas: 1960, p. 157.

86 *Ibid.*, p. 161.

87 *Ibid.*, p. 172.

De manera que la lectura final de este cuento no se dirige hacia la anécdota que protagonizan pilotos y aviones humanizados. Hay lo que contiene toda fábula: una moraleja, una lección ofrecida por un poeta que odia la guerra y ama profundamente la paz; y que, además, acusa a occidente de vivir azuzando pugnas en la fraternidad universal.

### III

“La gloria de Mamporal” se nutre de microhistorias; no tiene una trama focalizadora. Es, más bien, un anecdotario de la absurda trivialidad. El narrador es un anotador, un “abogado consultor” que va inventariando la “tensa” rivalidad entre los pueblos de Manatí y Mamporal. Este relato nos recuerda “La tuna de oro”, de Julio Garmendia, por su construcción a manera de gags. El narrador confiesa que es el relator de “novedades domésticas”, que van hilvanándose en una variedad de episodios, sin solidaridad en la trama. La estructura del cuento es correlativa con la temática asumida: digresivo, como lo es el habla oral.

“La gloria de Mamporal” no es un cuento a la manera criollista. Diría, más bien, que se ubica en el humor del escritor norteamericano Mark Twain, para quien la hilaridad estalla en cada situación en la que se ven envueltos los protagonistas. No es un humor que estereotipa al venezolano, visualizándolo no como un “inocente salvaje”; más bien, exalta en él su inteligencia y su gracia. Destacan, en los nueve episodios de este cuento, la disputa del juego de béisbol y anécdota del héroe; en la primera, el esperpento se erige en juego humorístico, en el que la rivalidad termina en nada: nadie gana, pero nadie pierde. La autoridad decide la disputa a favor del absurdo:

Bueno, amigos. El hombre de la segunda base no es ao, porque el otro se le atravesó; pero va para la policía. El que le dio el batazo al juez es ao y se va

también a la policía. Y el juego se suspende por lluvia. Otro día se discutirá el campeonato.<sup>88</sup>

De igual manera ocurre con la “envidia” que se genera en Mamporal porque en Manatí, el pueblo rival, va a erigirse una estatua a su héroe, Julio Rondón. La “Junta de Progreso del Municipio Mamporal” se siente agraviada y discute la “afrenta”. Y de nuevo la salida es la absurdidad doméstica:

—Hay una cosa... —insinuó, socarrón, el viejo Teobaldo.

—¿Una cosa? ¿Y cuál?

—Pues... un busto...

—¿Un busto? ¿De quién?

—Yo no sé. Puede ser de Rojas Paúl, de Andueza... Yo no sé... Yo no sé. O de Vargas.

—Pero, ¿a quién se parece?

—A nadie. Eso sí que lo puedo asegurar. Tiene veinte años en un rincón del cuarto de mi vieja; no sé cómo vino a dar aquí. Pero lo que sí es verdad es que no se parece a nadie.<sup>89</sup>

Los desenlaces de cada uno de los microrrelatos de este cuento configuran una especie de peleas de boxeo que terminan “tablas”. Nadie gana, nadie pierde; aquí la tragedia se reviste de comedia, de esperpento:

El 19 de abril, a la misma hora en que los cohetes acogían en Manatí el primer gesto de bronce del coronel Julio Rondón, el bravo llanero, acá, en la plaza de Mamporal, limpia y soleadita, el jefe civil recorría una sábana blanca y dejaba al descubierto el busto bronceo de un hombre austero, enfundado en severa vestimenta ciudadana. El pedestal luce una inscripción sencilla y noble: Mamporal agradecido a su Benefactor.<sup>90</sup>

Estamos en presencia de un absurdo “doméstico”, que actúa como elemento distanciador de la parodia narrativa. Aquí lo irónico

---

88 *Ibid.*, p. 171.

89 *Ibid.*, p. 173.

90 *Ibid.*, p. 174.

no propende a la denuncia; celebra las peripecias de los pueblos rivales, para los cuales la heroicidad es un asunto muy peculiar; ellos están hermanados por la rivalidad. Andrés Eloy Blanco recurre a una narrativa intrahistórica; su interés es el micro relato porque sus personajes están enmarcados dentro de los llamados tipos, cuya capacidad de sorprender es muy limitada. Y hay una justificación para que sea así: lo importante es focalizar la narración en la escena, en la situación, más que en las cualidades personales de cada uno de ellos.

#### IV

En “Noche de reyes” la anécdota es una lacerante ironía: los niños están ilusionados con la tradición de dejar zapatos en las ventanas para que vengan los Reyes Magos a depositarles regalos en su interior. Se parte de una enunciación representada en la misma historia. Un diálogo va construyendo la trama de un falso rey Gaspar que, lejos de llenar los zapatos de regalos, se los robaba. El cuento es, además, una excusa para delinear algunas estampas impresionistas de la ciudad natal del autor: Cumaná. De allí que leamos:

Hay dos lunas, la de Cumaná y la otra. Dicen que la de Cumaná da esa transparencia azul por fenómeno de refracción o de reflexión; no sé; dicen que el polvillo de la sal que arrastra el viento o el reflejo de las salinas de Araya, produce esa tonalidad fantástica, buena para la adoración de una escena feérica.<sup>91</sup>

Montada esa escena impresionista, preciosista, luego vendrá la verdad, diríamos que expresionista: la del padre obligado a robarse los zapatos por razones sociales. Leemos el desenlace del citado relato: “Al día siguiente pasaron al Rey Gaspar por la calle del Medio,

---

91 *Ibid.*, p. 175.

entre soldados y con las manos amarradas atrás. Se le encontraron seis pares de zapatos y seis hijos”.<sup>92</sup>

El escenario bucólico es aquí “manchado” por un trazo duro, fuerte, que entrevera una moraleja, de las que Andrés Eloy Blanco suele usar con muchísima frecuencia tanto en su narrativa como en su poesía. Esa “mancha” es la distancia; encierra una preocupación intrautorial: evitar que su lector se obnuble con sus anécdotas.

El cuento en cuestión presenta como escenario a Cumaná, su geografía y algunos cantos propios de su folklore. Pero, a pesar de eso, la carga más significativa viene dada por el contraste entre un escenario paradisiaco y la “mancha” que ya señalábamos.

## v

En “Susiche en Babel” persiste la ironía. Esta vez, el personaje ironizado es emblemático de la intelectualidad fatua, snobista, capaz de ahogarse en su propia vacuidad. Un narrador en primera persona cuenta las vicisitudes de una mujer que siente un deseo compulsivo por los hombres que hablan idiomas distintos al español. De nuevo estamos ante el llamado “absurdo doméstico”. Los personajes son estereotipos con una única característica: buscar siempre el cambio. El narrador confiesa ser amigo de Susiche, quien quiere impresionarlo presentándole, cada vez que se ven, novios distintos que hablan, cada uno de ellos, idiomas variados. Hasta que definitivamente queda sorprendido el narrador, cuando Susiche le dice: “No (...) nosotros no hablamos... Él me adora... Es un extranjero en la más profunda acepción”<sup>93</sup>. La conclusión a la que arriba es: “El hijo de Susiche será mudo”<sup>94</sup>. Hay aquí una ironía puntillosa, que hiere a la clase social y política que adversó en su agitada vida de hombre público. Esa

---

92 *Ibid.*, p. 178.

93 *Ibid.*, p. 184.

94 *Idem.*

ironía será más patética en su famoso poema “Presentación mural del hombre honrado”.

## VI

“El niño que apagó la vela” se inscribe en una línea narrativa matizada de aleccionamientos; responde al interés de tematizar el asunto de la represión del niño en el medio escolar. Cierto dejo irónico se emparenta aquí con una angustia lejana a la comicidad. El niño inocente, temeroso de la luz, es castigado precisamente porque “apagó la vela” en la operación de búsqueda de un vino que le fuera encomendada por los mayores. Está castigado y desde esa visión el narrador explaya su desazón. No es este un cuento de ludismo narrativo: su anécdota es transparente y en su telón intencional pareciera estar la idea de un maestro dolido; o, tal vez, la “culpa” del niño sea una alegoría de la situación política que sirvió de entorno a la escritura de este cuento.

## VII

En “Jesús Napoleón Bolívar”, Andrés Eloy Blanco retorna a una praxis narrativa cercana a la propuesta de Julio Garmendia, pero, en vez de construirse con gags, este relato juega con los dobles sentidos de las palabras. El personaje se llama Jesús Napoleón Bolívar, nominalización nada inocente que configura una crítica al sentido de la heroicidad mayestática de la épica clásica.

Estamos, pues, frente un nuevo retorno a la intrahistoria, a la trivialidad como fuente de absurdos alegóricos. La risa se asoma sin aspavientos en las frases que profiere el narrador; por ejemplo, se explica por qué visita a una familia que considera tan tediosa. Hay un agradecimiento: “... un hermoso loro de la casa había sido bautizado con mi nombre”<sup>95</sup>. La risa surge por la inflexibilidad de

---

95 *Ibid.*, p. 189.

personajes que viven al margen del exterior, la vida dinámica choca con la flemática familia. Una arrogancia pesa como fardo sobre ellos. Al héroe (?) “Desde lo alto de la rinconera de carretes, veinte generaciones le contemplan”<sup>96</sup>. El protagonista trabaja “sobre una mula vendiendo encajes”<sup>97</sup>; sobre él pesa un nombre que lo aplasta. Y lo cómico se vincula aquí con lo trágico; por eso, cuando el doctor Paúl enamora a su hermana y huye con ella, dejándole un mensaje en el libro *El genio del cristianismo*, tiene la obligación de enmendar la afrenta. No por que surja de su ímpetu, sino porque se lo impele el nombre que lleva como fardo. Leemos en dicho cuento lo siguiente:

—¿Piensa usted matar al doctor Paúl?

-Si por mí fuera, no lo haría... Pero hay que complacer a los retratos -y se encogió de hombros, como fastidiado (...).

En la tarde encontró al doctor Paúl. Al primer disparo le partió el cráneo. Después le fue metiendo las otras cinco balas por un bolsillo del chaleco. El bolsillo de arriba, del lado izquierdo.

Llegó la policía. El oficial de guardia le interrogó para inscribirlo:

—¿Es usted Jesús Napoleón Bolívar Pérez de Quirós?

Y él respondió:

—Ponga usted: Jesús Pérez, agente viajero.<sup>98</sup>

Estamos, pues, frente a una escritura irónica, que dirige su crítica a una sociedad que vive de la gloria falsa, que no ha aprendido a existir en la comunidad de los “comunes”, que ha hecho de lo heroico un esperpento.

## VIII

“La Mosca” es el único de estos relatos que bien pudiera ubicarse en la estética naturalista. Como lo señalamos anteriormente, este fue incorporado posteriormente; eso quizá justifica que su estética

---

96 *Ibid.*, p, 190.

97 *Ibid.*, p, 191.

98 *Ibid.*, p, 194.

se diferencie tanto de los otros relatos. Aquí lo grotesco y lo sórdido se hermanan para presentar la imagen descarnada de un hacendado machista venezolano. Esa sordidez llega a niveles patéticos en la escena donde el personaje se excita con su “querida” muerta:

La abrazó. Pero al ceñirla un poco, sintió un ruidito particular, un ruidito de gárgara en el pecho, como un pequeño buche de algo que le subió a la muerta cuando él la estrechó en sus brazos. Y al salir a besarla vio, en la comisura izquierda de sus labios, una gotita amarilla, entre amarilla y verde, salpicada de puntitos rojos.<sup>99</sup>

Ya antes ha trazado, con rasgos gestualistas, el cadáver de su amante: “... su cara parecía un pudín amarillo (...) Y allí estaba, amarilla, y puerca, ya para reventarse”<sup>100</sup>. Un hecho relevante: este es el único cuento narrado impersonalmente, tal vez para hacerle honor a la estética naturalista, tan apegada al objeto observado, tan simuladora de la neutralidad visual.

## IX

En “Alfonso el Sabio”, Andrés Eloy Blanco emblematisa la vacuidad y el diletantismo de la intelectualidad que merodeaba la sociedad venezolana. Tal vez, esa crítica apunte hacia aquella que acompañó y justificó el régimen de Juan Vicente Gómez. La primera frase del cuento no puede ser más lapidaria: “El doctor Alfonso está hecho, arquitectónicamente, para recibir honores; es alto, gordo, gordísimo...”<sup>101</sup>

Luego leemos otra frase que nos rememora a Pocaterra y a Blanco Fombona: “Pero el doctor Alfonso no dice nada. Quizá no lo deja hablar la boca”<sup>102</sup>. La parodia aquí no tiene rodeo; horada de frente.

---

99 *Ibid.*, p. 198.

100 *Ibid.*, p. 200.

101 *Ibid.*, p. 201.

102 *Idem.*

Los personajes contruidos no tienen psicología, son seres de cartón absolutamente estereotipados; por eso, poco sorprenden. Porque, en definitiva, ese interés del humor del poeta cumaneés tiene el propósito de parodiar. No es una comicidad vacua, sin metas; por lo contrario, en la tradición de los ironistas venezolanos su preocupación es dejar constancia de la ideología que acompaña al escritor. La evidencia es muy clara en lo siguiente:

Por eso le llaman Alfonso el Sabio. Por eso, el mote no hace más que decorar la personalidad. Por eso le haremos presidente de la Academia de Jurisprudencia. Y podría ser hasta presidente de la Academia de la Medicina o de la Lengua. Si por mí fuera, le haría presidente de Paraguay y lo mandarí­a allá a que los paraguayos lo gozaran.<sup>103</sup>

#### X

“Toño Estrada vuelve a la guerra” sigue en la misma línea los relatos de gags. El protagonista vive enredado en peripecias que concluyen haciendo una irreverencia venial al Niño Jesús. Digamos que aquí el humor no persigue más efecto que la comicidad; la risa no apunta hacia blanco político o social alguno. Los antojos de un niño pobre van urdiendo un anecdotario cómico.

#### XI

El último relato de este libro, “El cazador de Betania”, revela el sentimiento cristiano del autor. Aquí no hay ni alegoría ni ironía; hay, más bien, una recreación de un texto bíblico donde la ética católica se erige en fundamento esencial. Constituye otra línea temática en la diversidad de este libro. Se abandona el humor y se orienta hacia una escritura de parábolas, alimentada de la cultura hebrea.

---

103 *Ibid.*, p. 202.

Realizada la glosa de este libro, lo primero que se asoma en nuestras conclusiones es el carácter múltiple de una estética narrativa, donde la ironía y el alegorismo se proponen dejar claro el pensamiento ideológico del autor. Andrés Eloy Blanco fue el eco de muchas voces estéticas; en su obra narrativa, dramática y poética, coexisten sin problema alguno numerosas influencias, pero llama la atención que, en su único libro de cuentos, el criollismo esté ausente. ¿Por qué? Quizás porque él siente un afecto especial por los temas tratados y el criollismo le pudo haber llevado por un camino hacia el estereotipo; en consecuencia, prefiere continuar la tradición de Blanco Fombona y de Pocaterra, y une, al estilo humorístico de Mark Twain, la hilaridad y la seria necesidad de decir algo sin caer en la visión maniquea de sus pueblos.

## Eduardo Gasca entre clásicos

Eduardo Gasca es un hombre amante de los clásicos. Lo dice Dalmiro Durán cuando presenta “Reflejos”, un cuento suyo inserto en *De antología*, que es una colección de relatos publicada por la Universidad de Oriente en 1982. Y, en efecto, son pocos los clásicos de la literatura o de otras artes –pintura, música, cine, etc.– que nuestro escritor no conozca. Su saber va desde los griegos, los renacentistas, pasa por la literatura europea contemporánea y, sobre todo, se interesa en los escritores norteamericanos; en especial, los que constituyen la famosa trilogía integrada por Hemingway, Faulkner y Dos Passos, a quienes no solo ha leído profusa e intensamente, sino que los ha sabido absorber para escribir sus cuentos, su poesía, ensayos y su inconclusa novela.

Pero a la par de esos clásicos –resalta Durán–, Eduardo Gasca puede hacer una historia densa y profunda de los grandes clásicos que se han dado en los hipódromos venezolanos. En su biblioteca coexistieron, por mucho tiempo, *La Iliada* y *La Gaceta Hípica*; y Cañonero –el famoso caballo– y Gustavo Ávila –el jinete– convivían plácidamente con Aquiles y Homero, o con Joyce y Leopold Bloom. Ese trazo de lo épico a lo hípico o de lo hípico a lo épico es una clave esencial para definir el talante de este hombre como un postmoderno: no cree en los absolutismos, le gusta entreverar el arte llamado “culto” con el llamado arte “bajo”; practica el pastiche literario, además de refugiarse en una especie de timidez cínica.

\*\*\*

Pero, ¿quién es Eduardo Gasca? Es el único hijo venezolano de una pequeñísima familia catalana, compuesta por padre, madre y dos hermanos, que vino a Venezuela antes de que se produjera en España la Guerra Civil. Un cuasi español catalán que sentía poco entusiasmo por el lar nativo de sus padres; que solo ha estado en España en dos oportunidades: cuando tenía apenas ocho años y a los dieciocho, cuando el gobierno de Pérez Jiménez lo exiló para castigarlo por sus incursiones políticas. Confiesa Gasca que esta última estancia tuvo como saldo la primera novia, nada más. Eso de los españolismos y del catalanismo en nada lo entusiasmó. Ni siquiera intentó ir al Camp Nou a ver al Fútbol Club Barcelona jugar, desdeñando un abonado que tenía un tío suyo; ni tampoco se preocupó por conocer la famosa *Sagrada Familia*, de Gaudí.

España entraría a nuestro personaje de la mano de la literatura y de la historia; en especial, aquella que contaba la épica de la Guerra Civil Española. Un autor le ayudó a ese adentramiento: Jorge Semprún, con sus portentosas novelas *Autobiografía de Federico Sánchez* y *La segunda muerte de Ramón Mercader*. Suele decir Gasca que la literatura española le enseñó más sobre España que su propia biografía.

Caída la dictadura regresa a Caracas, donde luego concluye su bachillerato y, posteriormente, ingresa a la Escuela de Letras de la UCV, de la que una vez graduado formó parte del profesorado y vivió el famoso proceso de la renovación universitaria. Luego vendría a la Universidad de Oriente, a su núcleo de Sucre, cuyas edificaciones quedan exactamente frente al mar, muy cerca de donde su personaje del cuento “Cuadros con cuatro” conoció a Catalina del Moral Moradell. Nosotros lo conocimos en la UDO, entrando al aula con su peculiar manera de portar los libros y libretas, con su barba aún negra y su mano zurda, que encendía un cigarrillo para vencer la timidez del arranque de sus clases de Literatura Contemporánea,

a la que asistíamos gozosos; sobre todo, nosotros que habíamos recorrido varias carreras de la UDO, esperando que se nos abriera nuestra súper anhelada especialidad de Castellano y Literatura. Ese curso, que era una simple asignatura electiva de dos créditos, nos mantenía vivos en el terco afán de esperar para estudiar definitivamente literatura, ocasión que llegó en el año 1980.

\*\*\*

En 1969 Eduardo Gasca publica un libro de ensayo sobre un escritor poco conocido en Venezuela. Se trata de *John Updike: Literatura de la tierra baldía*, editado por la Universidad Central de Venezuela, de la que ya era profesor. También bajo el sello editorial Ramón Collar se da a conocer *Relatos del camino largo*, contentivo de tres cuentos que tematizan el asunto de la guerrilla sesentista venezolana.

En 1971 gana el primer premio (compartido) en el XII Concurso de Poesía de la Universidad del Zulia, con el libro *Canción de Morgan el Sanguinario*. En 1981 el Fondo Editorial Carlos Aponte, en Cumaná, dirigido por Álvaro Carrera, publica *Poemas y otras parodias*, que recoge el citado libro del premio literario más unos poemas nuevos que aluden a Cumaná y a la selva venezolana. En 1993 el Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”, también de Cumaná, da a conocer *Ave del paraíso y otras caídas*, que son cuentos nuevos. En el año 2004 la Asociación de Escritores del Estado Nueva Esparta publica el libro que recoge los tres relatos del primer libro de cuentos de Gasca, y agrega los cuentos editados por la “Ramos Sucre”, añadiéndole a la sección de “Relatos del Camino largo” el cuento “Espejos”, escrito en los setenta, que había aparecido en *De Antología*. El mismo libro será reeditado por Monte Ávila Editores Latinoamericana en 2010. Esta es toda la creación narrativa que se conoce de nuestro autor; a eso habría que agregar once capítulos de una novela inconclusa, titulada “Espérame en el chelo”, que Gasca confiesa que “se le ha ido de las manos”, razón por la cual desistió de concluirla.

La poesía editada de Eduardo Gasca se reduce a su libro *Poemas y otras parodias*, pero con la curaduría de Ingrid Chicote se publicó el libro *Todos los versos de Eduardo Gasca*, en el que se junta el citado libro más otros poemas inéditos. Cuenta con textos introductorios de Gustavo Pereira y Judith Gerendas.

Al lado de su obra creativa, la carrera literaria de Eduardo Gasca agrega numerosos artículos sobre literatura, muchos de ellos asumidos desde la hermenéutica comparativista, corriente crítica de la que es un importante exponente en el mundo académico universitario venezolano. Y también ejerce la traducción de la literatura, de la filosofía y de las ciencias sociales; sus traducciones más destacadas fueron las que dieron a conocer al mundo hispano hablante la obra de István Mezzáros. Recordamos que nuestras clases de literatura contemporánea se nutrieron de muchas traducciones hechas exclusivamente para consumo de nuestra cátedra. En la web circula su traducción del también clásico libro *Antología de Spoon River*, del poeta norteamericano Edgar Lee Master.

Eduardo Gasca logró la atención de Orlando Araujo en su libro *Narrativa Venezolana Contemporánea* (1972), quien dice, a propósito de *Relatos del camino largo*, que son “relatos cortos con una secuencia temática de clara intención del combate heroico”<sup>104</sup>. Araujo subraya que “Un viejo soldado” es “el verdadero cuento” de ese libro. Esa visión reduce la narrativa de Eduardo Gasca a una épica heroica y adolece de la falta de suspicacia para captar el juego cínico de sus ironías, que no solo encontramos en sus relatos; también sus poemas se explayan en el uso de esos mismos recursos.

\*\*\*

En su primer libro de cuentos y en el ensayo sobre Updike se pudiera comenzar a configurar la poética de Eduardo Gasca. Esos cuentos develan una estética que, contrariamente a lo que afirma Araujo,

---

104 Orlando Araujo. *Narrativa venezolana contemporánea*, Editorial Tiempo Nuevo, Caracas: p. 272.

perfilan un decisiva estética antiépica, en la que las grandes tareas heroicas están entreveradas con acciones bufas. Los guerrilleros “disfrazados” para secuestrar a un banquero, el asalto al museo de ciencias, la muerte casi “rambótica” de un guerrillero y un viejo reducido a su condición de abuelo-caballo para la diversión de los niños, tejen un madeja de ironías que se adornan de un cúmulo de alusiones míticas que configuran una escritura “pastiche”, que va a solicitar del lector un esfuerzo especial para entreleer una risa entre cínica y trágica.

En lo que respecta al texto sobre Updike, Gasca deja claro para qué quiere recurrir al mito. Ese Harry –el personaje de la novela *Rabbit, Run*, de Updike– clase media, que vive compulsivamente “huyendo hacia adelante”, es el conejo existencial moderno, que ha aprendido a vivir con un dios minúsculo, que lo ha abandonado, dejándolo íngrimo y solo con los fantasmas de su propia existencia. En ese sentido, el mito no es una cosa del pasado, sino una vivencia plena, con la que el hombre vive topándose. Por ello puede encarnar en cualquier gesto y acción del ser contemporáneo.

El arte postmoderno es descaradamente pastichero, pero no inventó el pastiche. Lo patentizó ciertamente un escritor de clara vocación moderna: Marcel Proust, a quien le dio por escribir imitando a sus contemporáneos, a los cuales no queda claro si homenajea o escarnece; y es, precisamente, lo que se percibe cuando uno lee un cuento o un poema de Eduardo Gasca.

Con el riesgo de ser absolutista, calificaría la literatura producida por Eduardo Gasca como inserta en lo que el filósofo Peter Sloterdijk llama la “razón cínica”. Las encrucijadas del saber moderno son la científicidad y la fe, pues para el filósofo alemán: “Dado que todo se hizo problemático, también todo, de alguna manera, da lo mismo. Y este es el rastro que hay que seguir. Pues conduce allí donde se puede hablar de cinismo y “de razón cínica”.<sup>105</sup>

---

105 Cfr. Peter Sloterdijk. *Crítica a la razón cínica*, Editorial Ciruela, Madrid.

Sin fe y sin ciencia solo queda el juego y la ambigüedad. La literatura más que aleccionar se postula como un juego verbal; y el cuento, la novela y el poema se convierten en juegos muy serios, porque la literatura es el universo de lo otro y de los otros, portadora de sentidos que no tiene significaciones cerradas. La literatura se torna cínica por razones de sobrevivencia; debe rehacerse para no perecer. Por ello, tal vez, como dice Sloterdijk, “habría que ir en búsqueda de Diógenes, aquel Hombre-Perro que en el mundo griego reía con desparpajo, para poner en evidencia las realidades que se escondían en el velo de una metafísica encubridora”.<sup>106</sup>

Gasca escribe gracias a que lee. Es un escritor lector y un lector escritor, pero su literatura no es la obra de un diletante. La vida contamina esas lecturas, que acuden a sus textos como disparadores que ilustran el vivir contemporáneo.

\*\*\*

En su poesía y en su narrativa, Eduardo Gasca se preocupa por construir personajes. Su oficio de escritor se trueca en ventrilocuismo, pues su principal fingimiento es hacer como que no habla en sus textos. Y son los personajes los que protagonizan la vida y el habla, y eso tiene que ver con que su razón cínica desconfía de la fe y de las teleologías de las ciencias.

Diremos, primeramente, que Gasca no escribe poemas, sino poemarios. Muchos de ellos están sustentados en máscaras de personajes, que prestan sus voces para que las imágenes circulen.

Si revisamos el libro curado por Ingrid Chicote –*Todos los versos de Eduardo Gasca*–, podríamos hablar de seis pequeños poemarios, hilados por imágenes recurrentes. Los versos tienen una estructura cifrada, enigmática, portadora de climas. En estos poemas la gramática se trueca en arquitectura; todo significa: el ritmo, el espacio en blanco, las minúsculas, etc. El poema se escribe para ser oído

---

106 *Ibid.*, p. 236.

y leído, y será necesario calibrar su resonancia, porque el autor es valleiano en aquello de crear ecos múltiples en las palabras.

En su afán del juego intertextual, los poemarios se hacen acompañar de epígrafes. “La canción de Morgan el sanguinario” va precedido de una cita que alude a Babel. El primero de estos ocho poemas que componen el poemario se titula “Brindis de Morgan” y trabaja con la imagen de la “copa de fuego”, que rememora al sanguinario pirata que asoló el Maracaibo de la conquista. Los versos en una estructura cifrada, con espacios en blancos de resonancias, describe la entrada del barco cruel. El apóstrofe pudiera dirigirse a un personaje desconocido, tal vez al lector que se imagina la irrupción del mal frente a él.

El poema “El ajedrez” incorpora el azar y complejiza la estrategia de una vida donde juegan más de un ser. En “Asedio a la ciudad”, el poema hace entrar sutilmente la historia al propiciar la confusión entre el alfil y el alfingier conquistador de Maracaibo. Pero “Envite y azar” intercala un elemento distanciador de las máscaras históricas que ha venido poblando el poemario. Ya no se ve al pirata que asedia y asola la ciudad; se trata de un *shortstop*, que espera un *rolling* para hacer el *out* cumbre del juego. El asedio al gesto del bateador, para adivinar por donde vendrá la pelota, es un obvio anacronismo que rescata la idea del símbolo que Gasca ha teorizado en su libro sobre John Updike. Anacronía que se acentuará en el octavo texto de este poemario “interrogatorio y tortura del rehén”, donde se incluye un episodio histórico en Vietnam con resonancias en la guerrilla venezolana, que muy bien explica Judit Gerendas en su introducción a los poemas de Eduardo Gasca.

“Ir donde no llaman” es el segundo poemario de Gasca; tiene una única topografía: la de la selva amazónica venezolana. Es quizás el poema que más revela el asombro y el gusto por las ambigüedades. Trabaja con los problemas complejos de la otredad, lo que lo lleva a tropezar con paradojas: ir donde no llaman es ir donde no se nos

llama, pero queremos ir; pero ir es riesgoso: "... no responsables, no culpables /tampoco inocentes".

Nos atrae la idea de Judit Gerendas, de que estos poemas son una contrarréplica a la imagen del conquistador-cazador. El poeta no iría a buscar el oro de El Dorado, su afán es cazar conocimientos, procurar entrar en una lógica muy distinta a la razón racional. Los poemas darán cuenta de los pies que hoyan tierras sagradas, en ríos inmensos, con ecos de diversas voces que hacen penosa la aventura de ese conocer.

"Vivo en la ciudad" tiene como escena el mar y el movimiento. Parece dar constancia de la vida del autor en la ciudad de Cumaná, que con su golfo, su ríos y sus castillos traman una topología sensual, que alude la vida de un hombre arrojado a una ciudad donde el presente está saturado de historia, donde hombres intrahistóricos degustan la existencia. En el poema "La ciudad de noche" leemos: "... hay una luz en el bar y voces / y se bebe".

"Las Cuatro Odas", según confiesa el autor, son un homenaje a T. S. Eliot y sus *Cuatro cuartetos*. Son, de alguna manera, una deuda pagada al tópico del compromiso y del panfleto. Los poemas no son panfletarios, pero se juega con la consigna y con el cliché; solo que, gracias al ejercicio poético, Gasca los despojo de los absolutismos insuflándoles la fuerza de su ironía cínica.

"Tres cuadros" son poemas que no esconden su vocación pastichera; quieren casar la idea de lo clásico con el arte de lo bajo. Son cuadros con palabras que aman el sustantivo desnudo, que pintan la naturaleza muerta de los objetos para llenarlos de vida. Veamos: Y para dar testimonio de la vocación pastichera, leamos íntegro el poema que cierra esta sesión de la poesía de Eduardo Gasca:

... el olor a kerosén y aquel otro olor  
permanecen  
el lavamanos blanco como un locutorio  
el jabón azul como una navaja

la cobija de motas rosada como un rosario  
y el olor aquel  
permanecen (“Aquellas muchachas de entonces, ¿qué se hicieron?”).<sup>107</sup>

Y para dar testimonio de la vocación pastichera, leamos íntegro el poema que cierra esta sesión de la poesía de Eduardo Gasca:

**Por quién lloran las palomas**

Cuando veas llorar una paloma no preguntes  
por quién: está llorando por ti ...<sup>108</sup>

Hay un lado de adentro y hay un lado de afuera, y así pasa con todo: para la libertad y para el pecado; y para la vida, por supuesto. El dilema no es tanto de qué lado de la reja quedamos, sino con cuál pie dar el paso.

La última sección (¿poemario?) de *Todos los versos de Eduardo Gasca* se denomina “En el aire”, formado por dos poemas. El primero, “Autobús a Nicaragua”, está tramado de palabras crudamente ambiguas. El poeta tuvo la oportunidad de vivir la revolución en Nicaragua; experimentar directamente ese proceso resultó una tarea muy compleja. “Tomar” el autobús de la revolución, sentirse cómodo en ella, es la ilusión del antiguo agitador, ex-presos y exiliado político. Ahora en el sitio de los acontecimientos dice al inicio de su poema:

era un ir de palabras a las cosas  
la voz perdiendo el autobús  
la voz perdiendo el tiempo esperando  
en un terminal de términos varados<sup>109</sup>

Algo de angustia late en estos dobles sentidos. Eduardo Gasca sueña aún con la utopía, a pesar de que su escritura se teje de ironías que dan cuenta de una filosofía profundamente cínica. Este poema sobre Nicaragua pareciera un testimonio que quizás lo obliga

---

107 Eduardo Gasca. *Todos los versos*, Monte Ávila, Caracas: 1919, p. 53.

108 *Ibid.*, p. 56.

109 *Ibid.*, p. 60.

a persistir en su interpelar a la fe y a las ciencias reductoras de la modernidad. En ese poema se imita a Darío, se alude al “azul” de la ilusión, pero no hay más refugio que la ambigüedad, pues uno sospecha que nuestras revoluciones son más consignerías que poéticas.

\*\*\*

Los narradores de *Relatos del camino largo*, el primer libro de cuentos de Gasca, son dubitativos. Son ellos mismos protagonistas de su *performancia*. No narran lo que sucedió, sino lo que está ocurriendo en el mismo momento en que se narran; por ello el miedo, el desconsuelo, tiñen el orden discursivo. En el cuento “La nueva elegía”, el lector casi tropieza con las balas que llueven en el techo, donde una especie de “rambo” se enfrenta a la policía. Es tan escénica la acción, que hasta las luces de las metralletas hacen de luminarias. El tiempo se hace proteico, pues cambia en la medida que discurre la desazón del espectador.

El cuento “Un viejo soldado” se hace acompañar de la canción norteamericana “Old soldiers never die”, para terminar contradiciéndose, pues, en verdad, sí muere el viejo soldado y su tragedia es que no lo mata la bala enemiga, sino el más cruel de los males anunciados ya por Baudelaire en sus *Flores del mal*: el hastío. La antiépica se impone: el viejo guerrillero se convierte en caballito que divierte a los niños; se atraganta de los relatos frívolos de la televisión. En el “El acecho” no es gratuito el epígrafe de Hemingway. Más que un asalto a un banco, asistimos a su puesta en escena con personajes sobreactuados que portan disfraces. No sin descaro, la escena debe ser presentada como ficción; por eso, el narrador apunta: “El sudor hace correr el maquillaje”.

“Espejos”, el último cuento de este libro, está hecho de gags, casi a lo Woody Allen. Ahora se asalta un museo de ciencias; de nuevo los disfraces. El juego con los espejos ahonda las ambigüedades de las *performancias*. El pasticheo es evidente: voces de autores ajenos,

remedos de películas de vaqueros, etc., van urdiendo una trama que personifica una parodia jamesbondiana, con su baño en la ducha incluida.

Comentado estos cuentos que construyen el primer libro de Eduardo Gasca, cabe preguntarse: ¿Dónde está esa heroicidad de la que nos habla Orlando Araujo? Diríamos que está camuflada en la parodia, transmutada en una teatralidad que ríe con cinismo. Diría con Oscar Wilde, a quien cita Sloterdijk: “No soy en absoluto cínico; solo tengo experiencia...”.

*Ave del paraíso y otras caídas*, de 1993, es un libro de cuentos deslastrados del asunto de la guerrilla, pero continuador de la estética del pastiche. Por ahora, detengámonos en tres de los siete cuentos que contiene ese volumen: “Cuadros con cuatro”, “Cuerpo a la vista” y “Ave del paraíso”.

El primer cuento es una ristra descarada de pastiches: el autor enfila grandes baterías de ironías y alusiones para contar una historia que en el fondo es muy sencilla: la obsesión de un esquizofrénico por una mujer. Y aquí de nuevo invoco a Dalmiro Durán: unos clásicos de la literatura y el arte universal se yuxtaponen a los clásicos hípicos. El concepto cuadro alude a los cuadros de caballos que se marcan con una “x” en los sellados hípicos; y a los cuadros de Botticelli –*El nacimiento de Venus*–, del pintor prerrafaelista Burne-Jones –*El rey Cophetua y la mendiga*–, Van Gogh –*La noche estrellada*– y Picasso –*Las señoritas de Avignon*–; alusiones inteligentemente explicadas en el capítulo III de la tesis que Liliana Lara escribió en el pregrado de la mención Castellano y Literatura de la UDO. Quien no conozca estos clásicos de la pintura universal no se eximirá del goce de este relato, pues su trama discurre para todos los oídos, pero no fue escrito este cuento para lectores ingenuos. El pasticheo hace de este relato un eco de abismáticas referencias. No solo temáticas, puesto que los remedos hablan de un sin número de obras y autores que seguramente han leído el autor y el lector.

Leyendo este cuento, pudiéramos pedir ayuda a Jean-Paul Sartre, especialmente en el momento en que cuestiona la visión estética de Kant, para quien la belleza estética no tiene finalidad. Dice el filósofo francés: “La obra de arte no tiene finalidad; estamos en esto de acuerdo con Kant. Pero es en sí misma un fin”<sup>110</sup>. Y “Cuadros con cuatro” es una pieza literaria, juguete verbal –como diría el propio autor– que tiene una finalidad en sí mismo. Para tal objetivo, el autor hace de ventrílocuo de un esquizofrénico y hace circular la historia por su imaginación proteica. La realidad poco importa; el mundo es una excrecencia verbal. Los remedos a las obras clásicas –incluyendo las citadas pinturas– son infinitos y simultáneos.

Es posible leer en este cuento a un Quijote apastichado, convertido en “caballero sellante”, con su bolígrafo trocado en espada, plácido en su locura, buscando su Catalina-Dulcinea. Las voces fractales que cuentan ofrecen un reporte proteico del mundo, pero a la vez circula por este cuento Dante y su Virgilio, buscando su Laura o un Mallarmé tirando sus dados, para procurar abolir el azar; pero los remedos también apuntan hacia el *kitsch*, hacia un juego con lo cursi, que trabaja con imágenes amelladas, como aquella en donde el rey conquista a su amada gracias al “rocín de su mirada”. El campo de la verosimilitud está tan minado que ni siquiera hay seguridad de un narrador confiable, pues este suele perder su yo y es secuestrado por el “él” objetivante. El lenguaje hípico se mezcla sin pudor con el lenguaje de las otras referencias clásicas; hay un proteo entrometiéndose permanentemente: Catalina es ninfa, Catalina es puta, Catalina es noble, Catalina es mendiga, en una abismática productividad metamórfica.

El “Cuerpo a la vista” reincide en el pasticheo. Ecos de Robbe-Grillet, el novelista del objetivismo tramposo, que quiere hacernos creer que la realidad no necesita narradores y por eso convierte la

---

110 Cfr. I. Kant. *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*, Calpe, Madrid: 1969.

descripción en su principal retórica. Eco de Guillermo Meneses, el del famoso cuento “La mano junto al muro”, entrecruzando su historia de una muerte cuyo ejecutor es difícil de elucidar. Recurre también a la esquizofrenia como modo de hacer que la realidad narrada se perciba como una suma de umbrales dudosos. Ese cuerpo tiene una topología que pliega el tiempo y el espacio; en su presentación cuasi filmica una mano acaricia una pierna, a ratos es sensual, a ratos es tierna. ¿De quién es el cadáver que pareciera posar para una cámara cínica? Como Meneses, Gasca escribe un cuento policial, sin asesino ni criminal claramente identificado. Muchos mitos desfilan: ¿Medea?, ¿Tiresias?..., quién sabe. Lo cierto es que la ambigüedad reina desconcertándonos.

“Ave del paraíso” es un cuento más dado al relato en su vocación anecdotista. La historia abandona la ambigüedad y nos cuenta de cómo el personaje central se dedica a inventar un método para seducir ficheras; y, fingiendo ser un maestro de la pedagogía de la vida, pone en claro las categorías conceptuales. Diferencia con claridad qué es una fichera y qué la diferencia de una puta o una mesonera: esa claridad teórica está bien explícita desde el inicio:

No, una fichera no era una puta, había una distancia muy clara entre las dos cosas. Una puta es un lance con garantía, y basta con tener la plata.

...

No, no eran mesoneras. Mesonera es mesonera, como fichera es fichera, como puta es puta. Eso hay que saberlo. Levantar una mesonera es levantar un compromiso, una relación de verdad, para largo.<sup>111</sup>

Estamos aquí, entonces, ante un ficherólogo experto y con gran conocimiento teórico de su objeto. Es evidente el intertexto del Casanova pícaro. Este cuento se regodea en las anécdotas, pero el gran homenajeado aquí es un escritor muy querido por Gasca: Marc Twain. Al final uno descubre que el cuento es narrado por

---

111 Eduardo Gasca. *Todos los cuentos*, Monte Ávila, Caracas: 2008, p. 34.

un contador al que alguien escucha; de manera que nos asalta la ambigüedad: ¿Qué estamos oyendo: a un contador de cuentos o presenciando el gozo asombroso de un interlocutor mudo y feliz, que escucha la historia del pícaro experto en ficheras? Como vemos, es el mismo estilo narrativo tan a gusto del escritor norteamericano. La gracia de este cuento es el placer mismo de contar, la frescura como discurre la trama.

La novela inconclusa “Espérame en el chelo”, que el autor abandonó porque “se le fue de las manos”, reitera la vocación pastichera del autor. Tan pastichera es que el mismo Gasca se autoplagia, al utilizar un poema de sus “Cuatro Odas” para relatar la historia del proyecto de hacer circular panfletos contra la dictadura de Batista, en Cuba. “Oda al viejo volante” tiene un claro parentesco con ese capítulo.

Gasca crea una familia faulkneriana en Cuba, la de los hermanos Rigores, que se va contando casi simultáneamente con la historia folletinesca de dos músicos cubanos que arriban a Margarita, para trabajar en una orquesta que está montando la ópera *Tristan e Isolda*. Las historias se enroscan. Historias de locuras y despropósitos, personajes signados por destinos rígidos, incapaces de alterar lo que ha sido prefijado, se mixturán para producir un ambiente tragicómico. Una escena en el avión, propiciada por una aeromoza celestina que arregla los dados para favorecer el noviazgo entre Tito e Isabel. Fluyen, como es de esperar, los tópicos: el camarada malo, el camarada bueno. El fantasma del estalinismo ronda como telón de fondo. No sabemos el desenlace de esta novela fallida, pero sí sabemos que pastichar sigue siendo el verbo que más le place conjugar a Eduardo Gasca.

**De más acá**



## César Suppini: la ciudad y su alquimia

César Suppini publicó en 1987 *Comenzar a morir*, un poemario que traza los caminos esenciales de su poética, caracterizada por un uso enigmático de la imagen. Luego, en 1988, edita *Pozo de cuervos*; y en 1996, *Hasta el cielo se cansa*. De Varios condimentos están hechos los poemas que conforman esos libros: de memoria, de silencios, del embeleso por su ciudad, cuya imagen se corporiza de la mano de su peculiar producción onírica.

Ahora nuestro poeta nos entrega *El olvido de Dios*, su última creación poética, editada en la Colección Poesía Venezolana de la Editorial El perro y la rana, del Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Toda la obra de Suppini está hecha de una reflexión añeja; no olvidemos que fue a los 57 años cuando dio a conocer su primer poemario, de modo que este libro viene a corroborar los rasgos iniciales que hemos venido observando en su poética.

Tendríamos que decir que César Suppini es un poeta de lo regional, no regionalista. Por supuesto, Suppini es un gran lector; sus poemas contienen muchas alusiones a sus lecturas, pero lo primero que lee el poeta es a su ciudad. Su poesía levanta la topografía de esta región, pero ese mapa invita a un recorrido espiritual. El viaje hacia el Maturín suppiniiano requiere de una preparación iniciática porque, como buen lector de Rimbaud, nuestro poeta ve a la ciudad con los ojos del vidente; o con la angustia de aquel Virgilio que busca un paraíso, que sabe perdido del todo, pero que vive del empeño por soñarlo cotidianamente.

Pero César Suppini es un poeta que parece escribir su poesía no con palabras, sino con cincel. De la piedra real ha venido elaborando un imaginario que crece sin apuros, pero con firmeza.

¿De qué está hecha esa piedra que sirve de sostén a la poética de Suppini? Un paseo por ese último poemario puede ofrecernos algunas claves que nos permitan acompañar a ese impenitente viajero hacia la raíz genésica de Maturín.

A pesar de su lirismo, los poemas de Suppini se alimentan de la anécdota telúrica; es decir, en sus poemas su tierra natal, Maturín, se cuenta a sí misma y eso muestra al poeta en la plenitud de su sentir. No es descartable la impronta surrealista del poeta Juan Sánchez Peláez. Recordemos que el autor de *Elena y los elementos* fue su profesor en el famoso Liceo Sanz y, junto con Lira Sosa y Jesús Rafael Zambrano, entre otros, fue objeto del revulsivo impulso de un poeta que venía de experimentar con los escritores del grupo Mandrágora, de Chile. Pero nuestro maturinés no es un surrealista ortodoxo; su poesía se alimenta de memoria, no es presentista, como suele ser la poesía del surrealismo. Tal vez lo que rescata Suppini de ese movimiento es la técnica de urdir imágenes de azogue, que se escurren a manera de sueños.

En su prólogo, “Poética de la poesía”, se quiere dejar sentada, de antemano, la ideología estética: “La poesía es el infinito salto mortal/ El autoexorcismo perpetuo”. Con ese concepto de muerte, que debió haber bebido de los simbolistas –en especial de Lautréamont–, hace de él la principal guía que lo pasea por una topografía donde todo se transforma para vivir el diario trasmutar de la vida. La noche prevalece, pero no la noche romántica, recargada de dramatismo; no, su noche es jolgorio, cuyos voceros vitales son los pájaros silenciosos que anotan la voz de las casas, inventariando la memoria de una ciudad que solo se hace presente en una oscuridad luminosa.

Es importante fijarse en cómo el poeta se funde en esa topografía; es la ciudad la que adquiere su voz para contarse. El tiempo no es

una flecha recta, sino una línea que fluctúa. El poemario que estamos leyendo ahora es, entonces, una amalgama de ecos que utiliza al poeta solo como médium. Una de esas voces dice:

Mis antepasados decían que las casas hablaban  
y cantaban  
Que eran hechas de un barro portentoso color de vino  
y de tristeza <sup>112</sup>

Barro y vino; tierra, raíz y la ebriedad que se adquiere al beber los misterios de la ciudad: ellos son los elementos impulsores de ese viaje a la arcadia maturinense, que poetiza César Suppini. A pesar de las invocaciones permanentes a la muerte, el infierno no existe. La ciudad es un permanente paraíso; su existencia, más que física, es memorial; y las voces que la refractan hablan de un pasado que se presentiza, permanentemente, para potenciar ese paraíso ideal. Veamos esta semblanza al abuelo para corroborar esa fe de Suppini:

Mi abuelo era alto y delgado como una palma  
Tenía la frente amplísima de pensador  
o de poeta

Amaba la casa  
los árboles  
las aves canoras  
y las cosas viejas

Era laborioso y silencioso <sup>113</sup>

Labor y silencio. Trabajar, hacer que la tierra para sus frutos y conversar con ella desde su silencio. En una visión definitivamente ecológica, este poemario se inclina por oír al mundo como una orquesta de voces. Tal vez pudiéramos relacionar esta visión con la poética cuántica de Basarab Nicolescu, para quien la vida es un

---

112 César Suppini. *El olvido de Dios*, Editorial El perro y la rana, Caracas: 2006, p. 15.

113 *Ibid.*, p. 17.

cotidiano milagro. Suppini ve nacer todos los días la ciudad, la ve forjarse desde ese espacio onírico. Así la cuenta:

Esta ciudad oscura  
desbocada  
ciega  
hiperestética  
Que cierra los pasos y olvida las estrellas  
Que resume el destino en el dorso de sus calles  
empavonadas y felices  
En la que el hombre construye  
día y noche  
bellos laberintos para perderse  
Esta ciudad abierta  
Hace brillar al sol las lápidas y los recuerdos  
Y derrama ceniza de su tiempo  
a punta de destellos y milagros<sup>114</sup>

La ciudad de César Suppini es un laberinto sonámbulo; no la ve, la sueña. El poeta tiene por casa el cosmos. Su poesía vive jugando a los sueños, algunas veces toca las trompetas del Apocalipsis para levantar a su ciudad de una nada productora. Una de sus voces define así su morada:

Mi casa está lejos de todo  
Navega la noche sonámbula  
(...)  
¡Quién sabe en qué orilla de la Nada  
queda mi casa!<sup>115</sup>

Importante esa nada que se nombra con una mayúscula, porque se nos antoja que está vinculada a su permanente invocación a la muerte. El poeta, pues, se postula como semilla que debe morir para

---

114 *Ibid.*, p. 19.

115 *Ibid.*, p. 23.

dar vida. Y la Nada es ese vacío genésico que hace que su ciudad cósmica sea un eterno renovarse.

Pero el poeta no diluye su imaginaria ciudad en abstracciones y, para que no quede duda, titula un poema “Maturín”. Lo primero que define como su material constructivo es la piedra: “Maturín es una piedra salvaje del tamaño del corazón/sacudida levemente en los polvos que derrama un Tiempo remoto”<sup>116</sup>. Siguiendo con su prédica ecologista, Suppini idealiza su ciudad como una confederación de sedimentos, como la tierra que se añeja con un tiempo que no es solo historia, sino espacio matrimoniado. Su ciudad cósmica participa de un erotismo mineral; por ello

La piedra se dejaba herir por los fuegos y madurar  
en la fronda de las tempestades  
Los brillos recibieron el aleteo incesante de las aguas  
para que las ráfagas solares  
calcinaran sus orillas  
y reventaran en alud de espejos en los silencios de la selva  
tupida de araguaneyes, apamates, ceibas, jabillos y chaguaramas<sup>117</sup>

Maturín es altar de piedra; diosa que fabrica el poeta no para venerar, sino para hundirse en ella. No quiere que la ciudad sea un trazo absoluto, sino un espacio que se exorciza cotidianamente para gozar: “... aturdida por el azar de los tiempos/Silenciosa y pura como una bandada fugaz”.

Volviendo a la impronta surrealista en César Suppini, uno pudiera hallar cierta alquimia en los poemas de este autor maturinés. Recordemos que los alquimistas hicieron soñar a los minerales; inculcaron en ellos una vocación de hibridez, de modo que el hierro soñaba con ser oro no por su afán de riquezas, sino por su búsqueda de pureza. Nuestro poeta procura hacer metapoésía, al decirnos que

---

116 *Ibid.*, p. 27.

117 *Idem.*

“El poema corto es como un silbido/un destello”; pero es también un “ónix puro de los sueños”.

¿Por qué este poeta construye su imaginaria Maturín a partir de la imagen de la piedra? ¿Por qué no trabaja con esa emblemática materia vegetal que se evidencia en su paisaje? Tal vez por el afán alquimista del poeta, por su deseo de hacer que su ciudad tenga un corazón de piedra soñadora, que vive en permanente metamorfosis.

## Dos ensayos sobre la poesía de Coromoto Renaud

### I. UNA ALDEA CON ALAS UNIVERSALES

Afirmar, en plena época globalizadora, que el universo no existe puede sonar a tremendismo, pero no. El mundo como una totalidad se genera en tanto que es la suma de algunas particularidades que logran trascender lo universal. Lo real es este espacio desde donde hablo, desde donde experimento el mundo. En el caso del poeta, este es el ser más localista que puede existir en ese inmenso territorio que es la literatura. Entonces, todo poeta es regional; su regionalidad estriba en una relación con las cosas que van urdiendo una existencia con una singularidad muy concreta. Un poeta es un ser que respira la existencia y la transpira a través de su palabra, y esa existencia tiene lugar en una zona muy particular.

Un poemario no es una colección azarosa de poemas; es un diario de navegación, cuya marca temporal no la registra el reloj. El libro de poemas lo cierra el poeta cuando tiene conciencia de que ese viaje ha concluido y pronto se dispone a iniciar otro, pero ese libro bitácora no lleva el registro en el tiempo, sino en el espacio, que se vierte en imágenes para hacernos patente la intimidad que se cocina a fuego lento. El filósofo francés Henri Bergson sostiene que con la imagen “Descendemos entonces al interior de nosotros mismos; cuanto más profundo sea el punto que alcancemos, tanto más fuerte será el impulso que nos devolverá a la superficie”.<sup>118</sup>

Descender hacia sí mismo sin practicar el egocentrismo: tal es la práctica que solemos conseguir en la poesía de Coromoto Renaud.

---

118 Henri Bergson. *Memoria y vida*, Alianza, Madrid: 1977, p. 67.

Ya en su anterior poemario, *Azares* (1994), nos ofrece claves esenciales de su fragua estética: una poesía hecha de silencios, construida en un afán por nombrar las cosas sin abismarse en complejidades metafóricas. Su palabra es austera, labrada con la fuerza de la imagen plena de vegetalidad. Esa voz no habla, escucha el mundo que resuena en las neblinas, en los árboles, en fin, en su paradisíaca vega de infancia. Se trata de la fidelidad a un espacio, que es el centro desde donde Coromoto habla de sí, sin que su localismo corte las alas de su universalidad.

*Enero*, poemario que se publica bajo el auspicio de la Editorial Tregua, confirma un hecho importante: la atimbrada voz de la poeta logra cohesionar un pensamiento lírico, que trasluce esa experiencia singularizadora que ya anotamos. La poeta no habla, sino que escucha las cosas, logrando la trascendencia de una materialidad espiritualizada, convertida en huella de un alma que se expresa. Esa voz aspira no a la verdad, sino a la coherencia de una cosmología en la que suena la música de su ser.

Posicionada en su voz, fiel a su espacio, nuestra poeta entrega este libro, cuyo título mantiene la tradición de la brevedad y, además, erige una clave interpretativa para su lectura. El primer poema afirma:

Enero es una promesa  
un nuevo inicio

sin fuegos artificiales  
es más fácil ver la transparencia del cielo

sin estridencias  
podemos oírnos a nosotros mismos

la vida fluye silenciosa  
detrás de las hojas

es el momento de comenzar<sup>119</sup>

---

119 Coromoto Renaud. *Enero*, Editorial Tregua, Caracas: 2004, p. 6.

*Enero* es el comienzo de la faena anual, pero también es el espacio del reposo, de la resaca de un diciembre festivo y casi dionisiaco. Recurriendo a San Juan de la Cruz, es este el tiempo de la sonoridad del silencio; es tiempo de la escucha, no del habla. La poeta celebra su intimidad con la naturaleza; la realidad exterior es un ruido, por ello calla para oírse en los ecos que resuenan en su alma quieta. Leamos este poema:

No me fue dado el don de la palabra  
Aprendí el lenguaje de los árboles

La espera inmóvil mientras llega la brisa  
Presentir el fuego en el verano  
Oír el inquietante chispear acercarse  
Volverme brasa ceniza abono  
Celebrar la lluvia  
Abrazar las raíces de otros árboles

Sangrar en silencio<sup>120</sup>

Lectora atenta del poeta Eugenio Montejo, Coromoto Renaud hace suya la imagen del árbol y adopta un concepto paradójico de la aventura de crecer. A la poeta le importa el árbol no como rama que se eleva, sino como ser que baja hacia las raíces; desde allí quiere emerger para respirar un oxígeno telúrico y forjarse el mundo. El árbol es la tinta de la vida, por ello dice:

Los árboles del fuego enrojecen la ciudad  
Rojos los copos  
Rojo el suelo  
Festejan un breve otoño

Permanecen anónimos  
Entre las avenidas y los edificios

---

120 *Ibid.*, p. 16.

Distintos son los bucares de La Vega  
Cobijan en su sombra los cafetos

De niños  
Esperábamos las primeras flores  
Para declarar la guerra de los gallitos

Aprendimos  
Estatuta  
Formas  
Movimiento  
Vuelos

Los sembramos en la memoria<sup>121</sup>

Varias rutas de viajes nos ofrece este poemario de Coromoto Renaud. La más importante es esa que ya hemos asomado aquí: la ruta hacia su paraíso vegetal, donde el árbol contribuye a la trama de un fresco cuasi pictórico que va direccionando la bitácora de una viajera, que reconstruye una vida que se fusiona a la cosmología. Otra ruta es la del amor, sazónada con un erotismo discreto pero denso. Ausencia y presencia se dan la mano para hacer del espacio de espera un centro de tensiones, donde el cuerpo vive con el mismo entusiasmo la nostalgia y la presencia. En su arcadia, la amada: "... sigue aguardando la promesa de mayo/pasto tierno/agua fresca en la tinaja/la alegría de los niños/ tu regreso". Una figura de ángel aparece en este poemario para dejar constancia de que el amor es experiencia del cuerpo:

Me gusta ver el rostro de mis ángeles dormidos  
las alas en reposo  
acostado de perfil  
  
cuando duermen  
mis ángeles

---

121 *Ibid.*, p. 25.

descansan de Dios  
y de los hombres  
son como niños

mis ángeles  
no hablan  
escriben  
me dejan versos en las entrañas<sup>122</sup>

Y en esa ruta del amor, la viajera no es solo la poeta ensimismada en el rojo arbóreo, sino otras mujeres que aman, mujeres madres, mujeres arraigadas en sus soledades. A estas últimas escribe este sugerente poema:

¿Para qué se reservan  
las mujeres?

Siempre mirando el mar  
Otro puerto  
Las estrellas

Bordan las camisas  
Cultivan el jardín  
Compran seda

¿Qué será lo que esperan?<sup>123</sup>

Y la otra gran ruta es la de la casa, que “no es solo de tejas”. En ella se representa un imaginario donde el ser humano es habitante de una cosmología; no dueño de la naturaleza, sino parte vital de esa inmensa casa donde el oxígeno alimenta con la misma alegría a todos sus seres.

Finalmente, quiero celebrar ese localismo místico donde habita la viajera de este poemario. Podríamos desmentirnos y decir que, ciertamente, el universo existe; pero su confección necesita del

---

122 *Ibid.*, p. 30.

123 *Ibid.*, p. 38.

hábitat concreto del poeta, de esa aldea refractaria que presta su verde y sus rojos, para que Coromoto Renaud comience desde *enero* a mostrarnos cómo su Vega adquirió las alas necesarias para volar hacia el espacio de la universalidad.

## II. DECIR Y HACER LA POESÍA

Últimamente, he estado leyendo *El tao de la física*, de Fritjof Capra, para saldar viejas ignorancias que tenía respecto de la física. Allí puede entender cómo esa ciencia tan dura cada día se vuelve más a la poesía. A través de ese libro me he podido enterar de que cada día que avanza la ciencia la materia pierde su evidencialidad, porque su tendencia es a ser visualizada como pura energía. Y lo que más llama la atención son los puentes esenciales que hay entre la nueva física y los místicos orientales. La física de Newton y de Euclides concebía el mundo como hecho de materia compacta; en cambio, hoy el orbe es concebido como “una danza continua de energía”. Bañándome en las aguas de sus imágenes, descubro en la poética de Coromoto Renaud una íntima comunión con la materia y, sobre todo, con la energía, que brota cuando observa su Vega de Mundo Nuevo, pueblo fronterizo entre Monagas y Anzoátegui, donde la poeta vivió su infancia. Sus cuatro libros dan cuenta de cómo danza la energía de un cosmos, donde los árboles, los pájaros, las montañas, las nubes, son concreciones que a fuerza de realismo van creando un imaginario poético de honda profundidad.

Al colocar en mi escritorio los tres libros anteriores a *Preguntas a Rilke* –*Azares*, 1994; *Enero*, 2004; y *Sedimentos*, 2008), concluyo que la poesía de Coromoto Renaud es la bitácora de su navegación existencial, tramada por una envolvente energía que emana de su río evocado. No en vano, en *Sedimentos* la poeta afirma: “... tal vez lo nombre-río-/para que fluya siempre”. El verbo fluir define, en

buena medida, su poesía, hecha de imágenes que se deslizan con una austera levedad mística.

En Coromoto Renaud, la contundencia de lo físico parece estar marcada por la impronta del viejo filósofo chino Lao Tse; aquel que dijo que el reposo de la naturaleza es la principal fuente de su energía. Sus lecturas posteriores no hicieron sino confirmar esa existencia vívida. En resumen, una poeta vive, experimenta su vida; luego sale en busca de voces que confirmen esa existencia.

Diríamos, haciéndole juego a la física relativista, que los poemas de Coromoto Renaud son *quantos*; es decir, partículas que crean energía en la comunión con el todo. Por ello, no son cuatro libros los que ha publicado Coromoto, sino uno solo, cuyo centro constelador es esa Vega, desde donde todo fluye.

En *Preguntas a Rilke* asistimos a una cuarta estación en su poesía, en la que no está sola; invita a poetas de múltiples latitudes al santuario de su mística poética. Leyendo a Eugenio Montejó, a Idea Vilariño, a Hanni Ossot, a María Inmaculada Barrios, a Olga Orozco, a Gustavo Pereira, a Alejandra Pizarnik; a su hermano, Luis Segundo Renaud; y, sobre todo, al poeta praguense Rainer María Rilke, la poeta aprovecha para volver a sus predios infantiles y desde allí defender su poética.

Una doble voz la cruza: una prosa que interpela al poeta praguense. No quiere seguir sus consejos a pie juntillas para reafirmar su propia poética. A lo primero que se niega es dejar de escribir “versos de amor”, tal y como lo aconsejaba el referido poeta en su famosísimo libro *Cartas a un joven poeta*. Difícilmente se pueda hacer poesía sin haberla experimentado; por ello, el verbo que más define lo poético es “fluir”, porque da cuenta del movimiento, de la dinámica vital. Y el amor, inserto en ese fluir, parece resultarle una experiencia muy pertinente a la poeta; de allí que confiese “... lo sigo haciendo, por más riesgoso e inapropiado que resulte”. Y responde no solo desde la prosa, sus versos dicen:

Él quería hacer el amor  
Ella poemas

Hace poemas  
Como hace el amor como hace la muerte  
Como hace la vida

Con la misma sustancia<sup>124</sup>

La otra voz, hecha de versos, mantiene incólume la pasión por esa danza de la energía que fluye en su Vega. Esos versos glosan a otros poetas, piden su aliento prestado para entreverar la persistencia de su desvelo –pido prestada la frase al poeta Hesnor Rivera–. De modo que estamos ante un texto que hace poesía de la poesía. Leamos este poema:

Los poemas son pájaros  
anidaron en el alma mucho tiempo  
se alimentaron de vigiliass  
escucharon el canto de otros pájaros

sienten la tibieza

el sur

vuelan<sup>125</sup>

Aquí resuena la voz de Eugenio Montejo y de aquel pájaro que cantaba en los días en que los árboles conversaban dichosamente.

Esta poesía no tiene la intención de ser una metapoética, sino la constatación de la poética particular que se evidencia en toda la obra de Coromoto Renaud. Es una poesía que habla de la complejidad de lo simple, que prueba una fragua lírica construida en las zonas

---

124 Coromoto Renaud. *Preguntas a Rilke*, Editorial Tregua, Caracas: 2009, p. 9.

125 *Ibid.*, p. 35.

fronterizas de la realidad y los sueños. En el texto que casi cierra el libro –“Preguntas a Rilke”– leemos:

No logro distinguir los límites entre la realidad y los sueños. ¿No es real el delirio poético? ¿o la metamorfosis de ser en el poema?

¿Es menos cierta tu voz en las vigiliass?<sup>126</sup>

Este libro deberá leerse, pues, como las anotaciones de una poeta; como la bitácora de quien hace y dice la poesía.

---

126 *Ibid.*, p. 105.



## Minimalismo y vacío en Simón Sáez Mérida

### I

Charles Baudelaire dijo una vez que la naturaleza es un bosque simbólico y la poesía es la visitante por excelencia de ese bosque, hacia donde el poeta acude para restablecer el equilibrio que hemos perdido con la naturaleza.

Leyendo el libro *La piedra, nada más* (2005), de Simón Sáez Mérida, editado por la editorial La Espada Rota, refuerzo mi admiración por este amigo. Habíamos leído y comentado algunos libros y poemas suyos, publicados en diversos medios impresos. En uno de los comentarios críticos, nos preguntábamos cómo Sáez Mérida, un pensador marxista, escribió una poesía prácticamente religiosa, amparándose en una estética cuidadosamente cimentada en una metafísica muy sui géneris.

En este libro, Sáez Mérida se acerca a esa prédica baudelairiana; en él se presenta una religión de lo natural. El título es una clave que nos ayuda a navegar por ese bosque simbólico: la palabra piedra es muy significativa para comprender la metafísica de este poeta. Piedra remite al fundamento, a los cimientos y también a la simplicidad.

Este poemario seduce por dos razones: su sentido de totalidad y la austeridad de su lenguaje. El autor no compila poemas, sino que crea un cosmos al que enaltece y por el que padece. Su lenguaje es austero, sin rebusques retóricos; aspira comulgar con el bosque simbólico de la naturaleza, poniéndole el nombre más simple a las cosas. El poemario trabaja esencialmente con imágenes, pero un

relato lo recorre: el del bosque memorioso donde el hombre va a reencontrarse con su alma perdida. El poema i se inicia así:

Algún día  
la muerte ya no tendrá más pan  
en la memoria  
y será apenas  
la flor azul de las alegorías<sup>127</sup>

El poeta Simón Sáez parece compartir la tesis de que el hombre es tal porque tiene memoria. Esta memoria vence a la muerte y testimonia el paso ético del hombre por el mundo. Este paso es claro en la vida pública de Sáez, pero se refuerza en su poesía; en ella no solo transita un ecologista sensible, sino también un ser capaz de extraer importantes lecciones de su mirada. El poema III dice:

Otra vez  
la montaña cabalga  
sobre los alambres del telégrafo  
y los pájaros tristes  
no tienen piedra donde morir<sup>128</sup>

Es interesante cómo el poeta tensiona su simbología al contrastar la piedra, signo de dureza y perseverancia, con la fragilidad. La montaña, también símbolo de persistencia, se torna un espacio quebradizo ante la modernización –alambres del telégrafo–; y la ciudad, aposento donde la naturaleza es negada, enmudece. De allí que diga:

La ciudad  
no tiene nada que decir,  
sus motores mueren  
sin lluvia que tomar

---

127 Simón Sáez Mérida. *La piedra, nada más*. Editorial La Espada Rota, Caracas: 2005, p. 21.

128 *Ibid.*, p. 30.

sin vientos  
la ciudad  
mató sus gallos  
al amanecer  
La ciudad  
es de tierra cocida<sup>129</sup>

Muchas vivencias alimentan estos poemas: su idealizado San Diego –en el estado Miranda– o su Aragua de Maturín, el pueblo natal, del que no solo escribió historia, sino también fue capaz de poetizar.

Hemos advertido el minimalismo en la poesía de Simón Sáez Mérida. Es importante aclarar el término: entendemos como tal un ejercicio estético que extrema la simplicidad para celebrar el instante más desapercibido por todos. El poeta no hace sino pintar con palabras lo que extasía su mirada. Leamos íntegro el poema XIII:

La carreta  
se puebla de bambúes  
y los balcones  
ya no están en el viento.  
La tía volvió a su traje negro  
y al gato de cartón,  
Antonia, la bella de la esquina,  
disfrutaba los samanes  
y sus golondrinas.  
Sobre la calle,  
el tiempo muere sin aullidos.<sup>130</sup>

Esta estampa revela a un poeta comprometido con la historia, que escucha el devenir en la gente que no se obsesiona con la heroicidad. Su escenario tiene el aliento sabio de la cotidianidad que se anida en las almas de los hombres que recuerda.

---

129 *Ibid.*, p. 37.

130 *Ibid.*, p. 45.

Esa tensión entre lo que perdura y lo que trasciende atraviesa todo este poemario. La patria tierra –quizás en el sentido de Edgar Morin– es un espacio de goce y dolor en el que el poeta se siente profundamente implicado. Los ecologistas deberían leer estos poemas de Simón Sáez para reforzar su prédica naturalista, y darle fuerza al origen de la palabra religión: *religare*; es decir, ejercitar la comunión. El poeta Simón Sáez quiere ser un árbol que crece hacia sus raíces, de allí esta confesión:

Íngrimo,  
veo que dios cabalga  
en los gusanos  
y la vida regresa  
en grandes mariposas,  
que hay un alambre  
bajo la luna  
Y la noche se muere  
Con los pájaros<sup>131</sup>

La vida es una dinámica absoluta, una cuenca donde Dios, un macrocosmos, se sintetiza en un gusano y las mariposas alardean su trascendencia. La piedra, sin necesidad de eufemismos, sigue produciendo los símbolos que sirven de proscenio a la morada de la poesía.

Conocimos a quien escribió estos poemas. Fue un hombre sencillo, imaginativo y conversador; hablaba de política, de béisbol y de muchas otras cosas. Recuerdo la última vez que compartí con él, en Maturín, el tema fue León de Greiff. Su sabiduría era asombrosa: apenas me vio el libro que yo portaba de este poeta colombiano, comenzó una extraordinaria disertación que me reveló a un hombre que, además de leer a Marx, Braudel y Max Broch, etc., bebía con fruición la gran poesía del mundo.

---

131 *Ibid.*, p. 54.

Sáez Mérida fue prudente con sus poemas. No los publicitó, se los enseñaba a sus amigos o los publicaba en ediciones modestas.

Quien no haya leído los poemas de Simón Sáez Mérida puede prejuiciarse. Quizá espere de él un tono panfletario y discursivo, como el que se suele pedir a los poetas comprometidos políticamente. Él fue un hombre político, de eso no hay duda; su vida fue sencilla, sin ostentaciones. Pocos han sido tan coherentes con su pensamiento y como poeta no hizo concesiones al facilismo discursivo; por el contrario, afinó su verbo de tal manera que sus palabras son tan lúcidas que, al leerlas, despiertan en nosotros un efecto de reflexión plena.

Queremos insistir en que Simón Sáez Mérida fue un habitante de lo simple, donde vivió ayudado por el ejercicio de la poesía. Con ello, cumplió la prédica del poeta Víctor Valera Mora: el paso del poeta por el mundo es ético.

## II. DOLOR Y VACÍO

La muerte, la soledad, el vacío y la nada, son temas que se entrelazan en el poemario *El estupor de los girasoles* (1994), de Simón Sáez Mérida, publicado bajo el sello editorial de Centauro. Los treinta poemas reunidos aquí forman un canto elegíaco, dedicado a su hermana Carmen Cecilia, quien murió junto con su esposo, León, en las cercanías de Maturín. De allí el apóstrofe permanente al ser perdido, hecho con un tono sereno y reflexivo.

Por supuesto, el poeta no puede escapar del dolor; sin embargo, el dolor no es el tema que impregna su poemario. Más bien, el poeta expresa su propensión a lo cósmico; su constante pregunta acerca de la vida y de la muerte. Su relación con la nada es dramática:

entonces  
la nada estará allí  
sentada en la puerta  
de la casa vacía.<sup>132</sup>

Como los poetas elegíacos, busca en la figura de un ser de sus afectos un punto de partida para indagar en los espacios de su cosmogonía existencial. Recordemos a Jorge Manrique, quien cabalga su mística en hombros de la figura de su padre; y a nuestro Vicente Gerbasi, quien también va de la mano de su padre.

*El estupor de los girasoles* es un poemario que aborda temas como la nostalgia dolorosa, pero no es la tristeza la que prevalece. Los apóstrofes dirigidos al interlocutor poético –su hermana– apuntan más bien a dar respuesta al vacío interior que embarga al hombre. Preguntas que tienen en la muerte un hito trascendente. La nada reina como una obsesión capital:

Hermana,  
cómo será  
será el olvido infinito  
de la nada.<sup>133</sup>

Esa nada deviene de una preocupación por la muerte; por eso, las preguntas se llenan de desazón y no es el temor a fallecer lo que las impulsa, sino la angustia de quedarse merodeando en el vacío:

Hermana,  
ahora que la muerte  
te integró a sus regiones  
y las máscaras pueblan  
los espacios  
el cuerpo

---

132 Simón Sáez Mérida. *El estupor de los girasoles*, Editorial de Centauro, Caracas: 1994, p. 57.

133 *Ibid.*, p. 63.

doblará sus siglos  
en las piedras?

¿Será el ocaso de los mapas  
y el tiempo de su fábula

los caballos vivirán más  
allá  
del horizonte

las llamas llevarán  
su suicidio  
hasta la lluvia

Las flores  
migrarán  
con las grandes mareas

las aldeas flotarán  
en los despojos  
del humo

morirán los grandes hemisferios  
y sus brújulas

Será la ceguera de la nada  
la quimera  
o la aurora?<sup>134</sup>

En estas preguntas hay una angustia que revela el verdadero estupor del poeta: el miedo al abismo del vacío, a quedarse como una isla solitaria en medio de la nada. Los apóstrofes también preguntan por el sol, por los pájaros, por los atardeceres:

Hermana  
Provoca encadenar el  
corazón al sol del mediodía

---

134 *Ibid.*, p. 65.

y sentarlo en sus llamas  
para que el tiempo  
haga su navegación  
hacia el ocaso<sup>135</sup>

En un hombre que conocemos por sus convicciones marxistas, se descubre un panteísta. Un fiel creyente en los insondables ecos de aquella naturaleza que Baudelaire llamó “Bosque de símbolos”. Para él, Dios es apenas una brizna en el fuego vital, un aliento encarnado en la naturaleza, espejo genésico de sus principales epifanías:

... y los dioses,  
viejas trizas del viento,  
serán las osamentas  
de la luz.<sup>136</sup>

Henri Bergson señala que el poeta tiene su vida más a mano que a cualquier otra cosa. Sin hacer aspavientos con su biografía, se explaya a partir de ella no para presentar el espejo de su cuerpo y de su pasión, sino para dejar constancia de que un hombre pasó por aquí, dejando la huella de su eticidad.

*El estupor de los girasoles* es un registro de fe dolorosa, que logra trascender a esa instancia de llanto y adentrarse en las profundidades insondables que produce el vértigo del vacío existencial.

---

135 *Ibid.*, p. 72.

136 *Ibid.*, p. 80.

## Referencias

- ALLEGRA, G. (1981). “Del Modernismo como antimodernidad”.  
En: *Thesaurus*. Tomo xxxvi. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- ARAUJO, O. (1966). *La palabra estéril*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- ARAUJO, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, p. 272.
- ARAUJO, Orlando. (1984). *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
- ARVELO TORREALBA, Alberto. (2021). *Florentinio y el diablo y otros poemas*. Colección Bicentenario Carabobo. Caracas: p. 91.
- BALZA, José. (1968). *Largo*. Caracas: Monte Ávila, p. 10.
- BLANCO, Andrés Eloy. (1931). *Malvina recobrada*. Caracas: Editorial Cordillera.
- BLANCO, Andrés Eloy. (1950). *El árbol de la noche alegre*. Caracas: Editorial Cordillera.
- BLANCO, Andrés Eloy. (1960). *La aeroplana clueca*. Caracas: Editorial Cordillera, p. 157.
- BERGSON, Henri. (1977). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza, p. 67.
- CROCE BENEDETTO. *Estética. Como ciencia de la expresión y lingüística general*. Editorial del Instituto Juan Andrés de comparativística y globalización.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel. (1966). *Caminos de perfección*. Caracas: Edime.
- FAUQUIÉ, Rafael. (1985). *Rómulo Gallegos: la realidad, la ficción*,

- el símbolo*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, col. Estudios.
- FLÓREZ MIGUEL, Cirilo. (1998). “Autobiografía, filosofía y escritura: el caso de Unamuno”. Inédito.
- FOUCAULT, M. (1991). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- GALLEGOS, Rómulo. (1922). *La rebelión*. En: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-rebelion-1922--0/html/ff600ec2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-rebelion-1922--0/html/ff600ec2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- GALLEGOS, Rómulo. (1954). “No prostitutas tu dignidad intelectual”. En: *Humanismo*, revista mensual de cultura, n.º 22. México: pp. 9-18.
- GALLEGOS, Rómulo. (1969). *Cantaclaro*. Caracas: Monte Ávila. Colección El Dorado, p. 6.
- GALLEGOS, Rómulo. (1981). *Cuentos completos*. Prólogo de Gustavo Luis Carrera. Caracas: Monte Ávila Editores.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1977). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, pp. lvii-lix.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2013). *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 463.
- GASCA, Eduardo. (1919). *Todos los versos*. Caracas: Monte Ávila, p. 53.
- GASCA, Eduardo. (2008). *Todos los cuentos*. Caracas: Monte Ávila, p. 34.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (1994). *Teoría sobre el ensayo*. Barcelona: Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis (2005). *Teoría del ensayo*. En: <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/>. Consultado: 13/02/2018.
- KANT, Immanuel. (1969). *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*. Madrid: Calpe.
- LUKÁCS, Georg. (1985). “Sobre la esencia y forma del ensayo”.

- (1920). En: *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán. México: Grijalbo.
- MATA GIL, Milagros. (1989). *Balza: el cuerpo fluvial*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. (1953). “Prólogo”. En: *Obras completas*. Madrid: Alianza.
- PADRÓN, Julián (1957). *Obras completas*. México: Editorial Aguilar, p. 67.
- PADRÓN, Julián. (1982). *La guaricha*. Maturín: Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses, p. 5.
- PÉREZ, Frank. (2009). *Caminos del desamparo*. Barinas: Fundación Cultural Barinas, p. 72.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel. (1998). “Unamuno en la generación de fin de siglo. El 98 y la madurez de la mentalidad modernista”. En: Conrad Kent y M.º Dolores Velasco. Edis. *Visiones Salmantinas (1898-1998)*. Universidad de Salamanca-Ohio W. University, pp. 21-44.
- RENAUD, Coromoto. (2004). *Enero*. Caracas: Editorial Tregua, p. 6.
- RENAUD, Coromoto. (2009). *Preguntas a Rilke*. Caracas: Editorial Tregua, p. 9.
- RODÓ, José E. (1969). *Ariel*. México: El Cid Editor.
- SÁEZ MÉRIDA, Simón. (1994). *El estupor de los girasoles*. Caracas: Editorial de Centauro, p. 57.
- SÁEZ MÉRIDA, Simón. (2005). *La piedra, nada más*. Caracas: Editorial La Espada Rota, p. 21.
- SEMPRUM, Jesús. (1956). *Estudios críticos*. Caracas: Edit. Élite.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica a la razón cínica*. Madrid: Editorial Ciruela.
- SUPPINI, César. (2006). *El olvido de Dios*. Caracas: Editorial El perro y la rana, p. 15.
- TODOROV, Tzvetan y Ducrot, Oswald. (1979). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI

Editores, p. 204.

TOURAINÉ, A. (1994). *Crítica de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

UNAMUNO, Miguel de. (1998). *Diario íntimo*. Biblioteca Unamuno: Alianza Editorial.

*De aquí y de allá*  
Digital  
Fundación Editorial El perro y la rana  
Mayo de 2024





## *De allá y de aquí. Escritos ensayísticos*

Es una obra que contiene 17 ensayos, la mayoría de ellos de corta extensión, organizados en torno a tres capítulos: “De allá”: cuatro textos que abordan aspectos filosóficos y ontológicos de la literatura moderna, analizando textos de Miguel de Unamuno, Miguel de Cervantes, William Shakespeare y Federico García Lorca. “De aquí”: agrupa a autores y temas nacionales, poniendo énfasis en el espacio geopoético venezolano, al analizar obras de Teresa de la Parra, Rómulo Gallegos, Alberto Arvelo Torrealba, Julián Padrón y José Balza. Incluye estudios sobre un género poco conocido de la obra literaria de Andrés Bello: sus cuentos, recogidos en *La aeroplana clueca*. Igualmente, se encomia el trabajo pionero en el ensayo venezolano de Manuel Díaz Rodríguez y se da cuenta de la complejidad de la obra del narrador, poeta y traductor Eduardo Gasca. “De más acá”: se dedica a analizar las singularidades de la poesía de José Lira Sosa, César Suppini, Domingo Rogelio León, Coromoto Renaud y Simón Sáez Mérida; todos nativos del estado Monagas.

### **CELSO MEDINA** (Cumaná, Edo. Sucre, 1954)

Poeta y ensayista venezolano; profesor del Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Ha publicado los poemarios *Oleaje* (1978), *Misterios gozos* (1979), *Epígrafes para el ave de la sed* (1994), *Solo el mar* (2008); los libros de ensayos *Sísifo entre nosotros* (1998), *La literatura frente al pesimismo* (2000), *Historia y novela en Denzil Romero* (2005), y *El poeta y su epopeya ética*, ganador del Premio Municipal de Caracas en la mención Investigación Literaria. Obtuvo el título de doctor en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca (España). Es impulsor de publicaciones, destacándose en la dirección de las revistas *Cáliz* (Cumaná) y *Contraseña* (Maturín). Es el actual director de la revista *Entreletras*.

IMPRESO EN TIEMPOS DE  
GUERRA ECONÓMICA  
CONTRA VENEZUELA

