



SALMOS COMPULSIVOS POR LA CIUDAD

José Carlos De Nóbrega

http://www.letralia.com/ed_let/salmos

Editorial
Letralia
letralia.com/ed_let

*Colección **Ensayo**
Internet, enero de 2008*

Escribir es un arte

pero también es un oficio y una profesión. El poder de llevar la creatividad al nivel de una obra maestra encaja en la primera definición; el manejo apropiado de herramientas en la segunda; corresponde a cierto carácter de escritores intentar que la tercera se desarrolle en un esquema que no interrumpa al arte ni al oficio.

Uno de los objetivos últimos de la literatura —obviamente, no el único— es publicar. Ver el propio nombre impreso puede ser alimento para el ego, pero también es la culminación de un proyecto que tuvo en un principio sus planos y coordenadas como cualquier otro.

Pero el mundo está cambiando y el papel no es soporte suficiente para la inquietud humana. En un lapso relativamente corto, el nuevo medio de comunicación que es Internet ha entrado en nuestras vidas y las ha revuelto, provocando rupturas en las fronteras de los paradigmas y concibiendo novedosas manifestaciones en todos los órdenes. La literatura no ha escapado a ello.

Para respaldar la obra de los escritores hispanoamericanos, la revista Letralia, Tierra de Letras, ha creado la **Editorial Letralia**, un espacio virtual para la edición electrónica. La **Editorial Letralia** conjuga nuestra concepción de la literatura como arte, oficio y profesión, y la *imprime* sobre este nuevo e intangible papiro de silicio.

Los libros que conforman las colecciones de la **Editorial Letralia** en los géneros de narrativa, poesía y ensayo son en su mayoría inéditos. Se acompañan con magníficas ilustraciones de artistas contemporáneos, muchos de ellos también *inéditos*. Pueden ser leídos en formato de texto o en HTML, y cada uno tiene su propio diseño.

La tecnología le permitirá no sólo leer el libro que seleccione, sino además comentar con el autor o con el ilustrador sus impresiones sobre el trabajo.

La **Editorial Letralia** *imprime* sus libros desde la pequeña ciudad industrial de Cagua, en el estado Aragua de Venezuela. Nació en 1997 como un proyecto hermano de la revista Letralia, Tierra de Letras y es la primera editorial electrónica venezolana.

Reciba nuestra bienvenida y siéntase libre de enviarnos sus sugerencias y opiniones. A los escritores que nos visitan, les animamos a participar de esta iniciativa con toda la fuerza de sus letras.

A los amigos y cómplices de la UPEL, Maracay.

*Por supuesto, no he olvidado a las damas de ónix
bendecidas en el tablero de mosaico:
Elba, Nívea, y Magaly.*



Salmos compulsivos por la ciudad

© 2007 José Carlos De Nóbrega

© 2008 Editorial Letralia
http://www.letralia.com/ed_let

Índice

Salmos compulsivos por la ciudad	9
Epitafio para el ciudadano Crispín Luz	11
Guillermo Meneses y el acecho jesuítico	15
Andrés Mariño Palacio y Salvador Garmendia: dos voces de la diáspora	21
Israel Centeno o del cerro El Ávila como tabernáculo urbano	27
De soledades, pachucos y buenos salvajes	35
La tortuga ecuestre en estado embrionario Precursores de la vanguardia literaria latinoamericana	37
La soledad americana revisitada	45
Brasil 0 - Venezuela 0, un puente poético en construcción	51
Bonus track	57
Pastiche de aforismos sobre poética (Serie 1)	59
Sobre el autor	63

Salmos compulsivos por la ciudad



Rufino Blanco Fombona.

Epitafio para el ciudadano Crispín Luz

A María Narea, un paraíso de dulzura

En el escalofriante relato *La muerte de Iván Ilich*, de León Tolstoi, se repiten a modo de estribillo las palabras “fácil, agradable y decorosa”, por medio de las cuales Iván Ilich mienta y caracteriza su ideal de vida burgués: siendo un bien acomodado funcionario de la administración de justicia zarista, “lo principal que (...) tenía a su disposición era el trabajo. Este mundo concentraba para él todo el interés de la vida”.¹ El estar consciente de su poder, de su función social —que le permitía abusar del prójimo—, amén de saberse el severo y principal actor del tribunal, “le producían honda satisfacción, y, junto con las charlas de los compañeros, las comidas y el whist, daban un contenido a su vida. De este modo, en general, la vida de Iván Ilich seguía marchando tal y como él consideraba que debía marchar: de una manera agradable y decorosa”.² Paralelamente, otro personaje hacía de las suyas —mejor dicho, se dejaba llevar por el orden de cosas establecido— al otro lado del Atlántico. Su nombre es Crispín Luz y protagoniza la novela *El hombre de hierro*, de un tal Rufino Blanco-Fombona, escritor venezolano que la había publicado en 1907 bajo el sello editorial de Tipografía Americana. Esta vez, Crispín tenía como slogan: “mis derechos, los derechos que la sociedad y la iglesia me acuerdan”, traducido en el paradigma del buen ciudadano que no duda en ningún momento de su rol impuesto de guisa inconsulta por la sociedad. Pero, valga la coincidencia, ambos personajes su-

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

2. León Tolstoi: *opus cit*, páginas 34 y 35.

cumben a una serie de situaciones extremas que desdican y pervierten su *modus vivendi* (es de hacer notar que ambos textos se inician con la muerte del protagonista). Encuentro no sólo argumental, sino también temático: el hombre confrontado por las circunstancias desilusionantes del entorno, preocupación por demás universal (v.g. el *Quijote* de Cervantes).

El hombre de hierro supone un momento importante de nuestra literatura, pues la conciencia novelística venezolana adquiere mayor madurez y personalidad gracias a la influencia del modernismo —además de Blanco-Fombona, se erigen notables figuras tales como Manuel Díaz Rodríguez y Pedro Emilio Coll. Revistas literarias como *El Cojo Ilustrado* y *Cosmópolis* fueron los medios que divulgaron la estética modernista en el país, terreno abonado por la influencia del simbolismo y parnasianismo francés, y la sintomatología afrancesada del gobierno de Guzmán Blanco, patente por ejemplo en la conversión de Caracas en una pequeña París. Sólo que el poco benévolo marco histórico, político y social signado por la inestabilidad de Venezuela en todos sus órdenes (los efectos devastadores de la Guerra Federal, la partición del país —hoy día podríamos decir balcanización— por obra y gracia del caudillismo, el oprobioso fardo de los empréstitos extranjeros, entre otros factores), provocaría un shock que atribuiría a esta camada de intelectuales. La novela *Ídolos rotos*, de Díaz Rodríguez, publicada en 1901, explicita la desazón de Alberto Soria ante el caos que embarga al país: la montonera soldadesca profana la Escuela de Bellas Artes esculpiendo en su alienado corazón —el cosmopolitismo compulsivo— el *Finis Patriae* que le empujará al exilio. Atmósfera desesperada que prefiguraría el bloqueo de las costas venezolanas por la flota anglo-alemana el 9 de diciembre de 1902, iracunda gesticulación anticolonialista de El Cabito interpuesta (similar a la del general Noriega en Panamá años después).

Más allá del típico pesimismo modernista ante la realidad histórico-social, *El hombre de hierro* se nos muestra como una requisitoria de mucha hiel contra el conformismo del hombre respecto a la tenebrosa trama de relaciones que impone una sociedad en proceso de descomposición. Tanto Crispín Luz como Iván Ilich son sus víctimas propiciatorias: han errado su destino en la aparente anchura y confortabilidad del camino (en el primero es la sumisión, en el otro el prestigio social), que no es más que el atajo sin salida de su despropósito vital. Ambos, asumen con eficacia su rol cual hormigas antropomórficas arrastrando a la madriguera las provisiones que no disfrutarán jamás en el invierno; necios que no comprenden que hay que atrapar el día, viviéndolo con intensidad. Sus casos rayan incluso en lo grotesco, es bien obscena su ceguera en la consideración de su alrededor: “Ni aún la claridad del sol les revelaba cosa inteligible. Todo surgía y se borraba ante sus ojos de cierta manera inconexa y falta de pro-

ósito”.³ Pese a que el mundo se le derrumba inexorablemente a Crispín, éste procura sostenerse en sucedáneos que tienen la simiente del masoquismo: la búsqueda de uvas silvestres en Macuto remedando las ocupaciones de su esposa María durante el proceso de convalecencia (como se sabe el remedio fue mitigar su ardor erótico en los brazos de Brummel), “mordiscando las acres uvillas playeras, y gesticulando, con la dentera que produce la acrimonia de las uvasyemas”;⁴ o la abnegación desesperante del padre en el cuidado del ansiado hijo, engendro si no de la infidelidad, sí del envilecimiento de la relación matrimonial: “Las noches las pasa en claro el pobre Crispín, con su hijo en los brazos (...). Éste ni siquiera llora. Los pies y las manos, enormes para un diminuto ser, se agitan en el aire, la boca hace una mueca dolorosa, y vuelta a caer en el quietismo cadavérico (...). De sus ojos fluye un pus amarillento, como si el pobrecito mirase por dos úlceras”⁵ —esta última e inquietante descripción nos hace evocar el filme *El bebé de Rosemary*, que advierte la cotidianidad del terror producto del acecho de nuestro ámbito. El consecuente es a la medida del antecedente: el ser cobijado por una madre castradora en la ausencia de la figura paterna, doña Felipa, quien le espetaba cuando niño y cuando adulto su decepción matrimonial. Halla su hogar en la Casa Perrín y Cía., siendo el padre sustituto el señor Perrín, enjugando en su pañuelo no sólo el copioso sudor de la calva sino el insomne cerebro cavilando redondos negocios a la vera del oportunismo político. Un pasaje extraordinario de la novela es, sin duda, aquel referido al trabajo suplementario de Crispín sobre las bondades medicinales del extracto de coca: espoleado por los celos, yuxtapone el producto de su investigación con una torturante imagen de María sobre un trasatlántico ceñida la cintura por un rubio amante despidiéndose de él para siempre. De allí proviene la índole de su mal, la actitud timorata y tibia ante la vida, sin el entusiasmo ni la embriaguez de espíritu para la danza loca ni el quebrar un vaso contra el espejo. En esta novela, Blanco-Fombona pareciera orientar el lenguaje a la pincelada satírica y cruenta como el Goya de los *Caprichos*. Su voluntarismo y acendrado egotismo, paradójicamente, le compelieron cual doctor Frankenstein a desafiar la mezquindad de su entorno creando un monstruo autómatas, pero monstruo al fin, en tanto sino de su tiempo histórico: el buenazo de Crispín Luz, con ojos de búho y famélica complejión física y psicológica. Podríamos especular entonces que Blanco-Fombona

-
3. Joseph Conrad: *Una avanzada del progreso*, Laertes S.A. de Ediciones, Barcelona, España, 1979, página 27.
 4. Rufino Blanco-Fombona: *El hombre de hierro*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1999, 2ª edición, página 167.
 5. Rufino Blanco-Fombona: *opus cit*, página 213.

es un gran terrorista sin apelar precisamente a los códigos de la novela gótica.

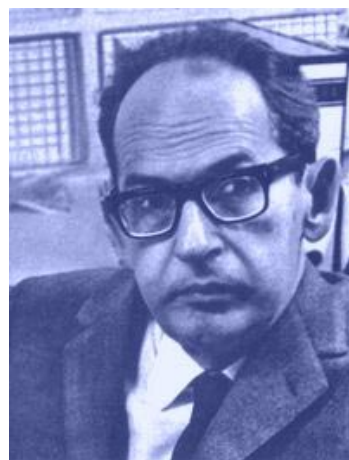
Por lo menos, Iván Ilich encontró consuelo en Guerásim, aquel rústico campesino cuyos hombros soportaban sus piernas entumecidas y adoloridas sin chistar un ápice, como muestra de aprecio servicial y samaritano. Crispín, en cambio, tan sólo podía recostar su cabeza aplastada por los deberes para con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

Guillermo Meneses y el acecho jesuítico

*A Orlando Chirinos: En virtud de los favores recibidos.
Como holocausto maracucho
de plátanos, mercaderías y misceláneos
en el incensario de los chinos.*

*“El primer preámbulo es la composición de lugar,
que es aquí ver con la vista de la imaginación
la longitud, anchura y profundidad del infierno”.*

San Ignacio de Loyola: *Ejercicios espirituales.*



Guillermo Meneses.

No soy de aquellos que consideran dividir la obra narrativa de Guillermo Meneses en dos individuos diferentes, o peor aun, en dos antípodas a los efectos de una aproximación que se precie de ser pertinente. Tal cuestionado “razonamiento” me parece válido, por ejemplo, en el lúdico acometimiento de un texto narrativo. Es el caso del cuento *La vida privada* de Henry James: el personaje protagonista, un afamado escritor, se escinde en dos; el uno, exhibiendo su carisma en los grandes salones e infaltables ágapes; y el otro, rumiando su misantropía en la oscuridad de la habitación de trabajo. No hay dos escritores denominados Guillermo Meneses 1 y 2; se nos antoja más prudente y adecuado hablar de dos momentos susceptibles de diferenciación en su obra cuentística y novelística. Bien lo asevera Javier Lasarte (1999):

“Sin embargo, en la mayor parte de los casos, la crítica ha preferido quedarse con la última producción del escritor, restando valor a sus primeras obras, tildándolas a menudo de inmaduras, ingenuas y criollistas, o considerándolas como simples esbozos preparatorios de su obra mayor (...), sin entender a menudo el proceso intelectual y artístico que dio base a aquellas primeras producciones y olvidando el carácter y los efectos de las

diversas transformaciones ocurridas en la narrativa menesiana a mediados de los años cuarenta” (p. X).

El escritor es uno solo en la diversidad de las voces que le apremian durante su ciclo creativo. Sin duda alguna, el caso de Guillermo Meneses —en cuanto a su peculiar proceso de creación literaria— es uno de los más interesantes de la narrativa venezolana contemporánea.

Si nos atenemos a su obra cuentística, compilada por el mismo autor en *Diez cuentos* —cuya primera edición data de 1968—, hallamos un trajinar evolutivo que va del detritus de la literatura costumbrista a la innovación del discurso narrativo heredera de la vanguardia de principios de siglo —la cual se haría sentir tardíamente en nuestro país a partir de la segunda postguerra. Los primeros cuentos de los años treinta, si se quiere, prefiguran textos posteriores y depurados como “La mano junto al muro” (1951). Persisten las obsesiones temáticas, los personajes marginales, la transición del paisaje rural al urbano; el giro descansa en el tratamiento de dichos aspectos. Del enfoque realista de la trama a la digresión discursiva per se: metamorfosis y metástasis de la narración lineal que muta en la culebra engullendo su cola. Del abordaje exteriorista y local del paisaje a su más interiorizada asunción (¿absorción?) que lo recrea y transforma. Los personajes, mostrados a la luz de la unilateral óptica realista en un primer momento, se descomponen más tarde en los fragmentos afilados del espejo hecho añicos en el piso. Precisamente, el fluir de la conciencia de los personajes se iría desenvolviendo en los relatos de una manera más ambigua y ajustada al atonal y dispar concierto de voces que les embarga. Se trata de la soledad del personaje alienado en el inhóspito paisaje urbano. Siguiendo a Robert Musil: “El envilecimiento es una soledad más y un nuevo muro más sombrío”.

“Adolescencia”, uno de sus primeros cuentos, publicado en 1934, constituye un particular y breve ejemplo de lo que los alemanes categorizaron con el nombre de *bildungsroman* o novela de formación.¹ Recrea la atribulada rebeldía de Julio Folgar contra el orden establecido a su alrededor: el moralismo del hogar encarnado por doña Isabel, su madre; y el severo y acucioso puritanismo, si así puede decirse, de la atmósfera del Colegio Jesuita bajo la impronta espiritual del padre Echevarrieta. Sólo que la rebeldía venía aparejada con los ardores y el paladinismo de la adolescencia: el tener a su merced el mundo y el tiempo, anchurosos por demás. El clímax del relato se hace objeto y símbolo cuando Julio graba en el guayabo el contrato por medio del cual pide al Diablo la satisfacción

1. Como ejemplos dispersos de este género tenemos *Las tribulaciones del joven Törless*, de Robert Musil; *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; *La línea de sombra*, de Joseph Conrad, y *El lobo estepario*, de Hermann Hesse, o *Piedra de mar*, de Francisco Massiani.

plena de su concupiscente sed. Sugerido el coito con la negra Mariana, la lavandera, un Folgar acosado por la culpa se rinde ante el padre Echevarrieta, siguiendo quizá las emblemáticas máximas jesuitas *perinde ac cadáver y ut senis baculus*, confesión del cuerpo inerte sostenido por el bastón de un anciano. Si bien el final de la historia fue juzgado como flojo y pacato, además de lo unidimensional de su tratamiento lineal, este cuento es perfectamente rescatable por aspectos tales como la pericia narrativa apuntalada en la técnica del ensamblaje de “materiales” variados en la configuración del discurso (el largo y tedioso discurso final del padre Echevarrieta a los que pronto egresarán del Colegio, la letra del *foxtrot* “*Salomé*”, el retrato juvenil de la madre de Julio Folgar, los cuales se fundirán y reharán en la febril imaginación épica y sensual del adolescente protagonista), cosa poco frecuente en nuestras letras de aquel entonces. Otro punto a favor estriba en la tensión erótica, psicológica y existencial del personaje púber contrapuesto a un entorno oprobioso y asfixiante, muy a pesar del bucolismo de la Caracas de principios de siglo. Al respecto, Domingo Miliani (1973) declara que “Es la ruptura, como en Joyce,² con el esquema paterno, la fijación maternal, edípica del Eros y su descubrimiento en una sirvienta negra. Ese despertar cierra el cuento de Meneses”. Julio Folgar se prueba ante el espejo las máscaras que componen el juego de simulación que es a la vez la conformación de la personalidad, de la línea de sombra que según Conrad significa el umbral de la adultez. Condicionada al final por el acecho de la atrición —temor al Infierno, excitados los sentidos por la chamusquina de las almas en fuego y azufre, amén de los alaridos y las blasfemias de los condenados— que calza con el utilitarismo terrorista de la Escuela Jesuítica. Hasta este instante, la biografía nos presenta en 1928 a un joven Meneses recién graduado de bachiller, egresado del Colegio San Ignacio, encarcelado y agobiado por los trabajos forzados en Las Colonias, luego de participar políticamente en contra de la dictadura gomecista. Sus medallones y escapularios fueron echados y pisoteados en un gesto de disconformidad.

“La balandra Isabel llegó esta tarde”, también de 1934, es un cuento que, pese a su estructura tradicional, llamó la atención de la crítica y los lectores de la época. Tanto en los denuestos de godos y liberales, como en los elogios de lectores menos desprevenidos. Representa el punto más alto en el inicio del intervalo creativo de la obra narrativa de Meneses. Coincidimos con Orlando Araujo (1988) en cuanto a que este cuento simula el cierre de la figura, pues se estructura de forma abierta “en espiral que arrancando de un centro enigmático, al mismo

2. Domingo Miliani asevera el paralelismo del relato y la novela *Retrato del artista adolescente*, de Joyce. En cambio, Javier Lasarte aduce que el planteamiento del cuento está bastante alejado del “modelo joyceano”, si se considera su desenlace.

tiempo vivencial y ontológico, vuelve a él y lo circunda como una serpiente interminable cuyos anillos enroscan y aprietan a una víctima que no se rinde” (p. 34). El enfoque realista de la anécdota, centrada en la vida de personajes marginales a la vera del puerto de La Guaira, no oculta una noción cíclica del tiempo que raya en el fatalismo, más allá del determinismo político y socioeconómico de la coyuntura histórica, el positivismo en boga: las máscaras no salvan al hombre, más bien lo cosifican en la calma chicha de una existencia mustia y desesperanzada. Martinote no es más que un sucedáneo de Segundo Mendoza, víctima en pos del *cuerno de la abundancia* allende el mar, victimario de las románticas aspiraciones de Esperanza en cuanto a redimir su vida atada aún al catre del lenocinio. La masa de meretrices y marineros bailan danzones y boleros toda la noche, embriagados en la esperanza fútil de amores correspondidos y fortunas por venir. Si bien el texto responde aún a los cánones del criollismo y el realismo, sobre todo en lo concerniente al afán didáctico y moralizante, la mirada sobre los personajes está revestida de ternura y cierta simpatía solidaria respecto a su destino inevitable. Es ilustrativo el estribillo “¿Qué será lo que tiene que decir Esperanza?” (Meneses, 1999, p. 31), musitado por el narrador y más adelante por Segundo (“¿Qué es lo que me tienes que decir?”, p. 32), a la manera de los melodramas radiales tan de gusto en la Cuba de antes de la Revolución. No es casual entonces la visión melodramática del cuento en el filme homónimo de Cristhensen (1950) —ajustada por cierto al paradigma del cine mexicano—, protagonizado por Arturo de Córdova, Néstor Zavarce y Tomás Henríquez. En resumidas cuentas, se descuelga la ubicuidad del sacerdote jesuita, facilitada por un intrincado sistema de pasadizos secretos, acechando y reconviniendo piadosamente a los indios guaraníes en estado pecaminoso, teniendo la selva paraguaya como escenario. Se trata de un Guillermo Meneses optimista e ilusionado en el ideal del progreso.

“Borrachera” (1936) y “Luna” (1938) son cuentos de una índole distinta en cuanto a la consideración moral, no moralista, de los personajes. En el primero de los casos, el negro Antonio es expuesto en toda su precariedad y miseria: alienado, tragado y vomitado por la monstruosa urbe, cuya fealdad es sobredimensionada en el “trance” de la ebriedad. A contracorriente de los cuentos anteriores, no encontramos descripciones exterioristas, directas y románticas de la ciudad; por el contrario, el sórdido paisaje se insinúa acosando a este negro pobre, aturdido por la borrachera: “Atravesando sueño, cansancio y borrachera, la idea del trabajo lo despertó. Debía estar en el almacén rápidamente” (Meneses, 1999, p. 64). El obrero a merced de un círculo infernal: de la maloliente buhardilla a la explotación del almacén, siendo la taberna el descanso de la escala que sólo conduce al envilecimiento, *cuesta abajo en la rodada*. Especulando su teoría de los espejos, Meneses (1953) comenta: “Si me dedicara a

cazar las imágenes de entonces, podría pensar en las fronteras de la miseria que eran los callejones del barrio cercano, en la sombra de la escuela” (p. 69). Muy a pesar de su estructura lineal, “Borrachera” acierta en exhibir en atisbos la fragmentación de la conciencia de Antonio, su protagonista atribulado. La transición del paisaje rural (al modo de la Arcadia, el mundo perdido) hacia el urbano fluye de la canción materna (“Antonio Retoño / mató a su mujer / con un cuchillito / del tamaño de él”) a la estridencia de la rocola en el botiquín. Al igual que en “Luna”, el personaje protagónico no puede dar rienda suelta a su lado oscuro, en tanto vía posible de expiación y liberación: ni Antonio asesina a la horrenda puta —víctima propiciatoria que sustituye a la ciudad— con la cual cohabitó en el chirriante y oxidado camastro, ni el indio Malavé logra en el acceso etílico —a falta de hembra— consumir el incesto; ambos cercados por el sombrío mecanismo de la represión enclavada en el resentimiento. Las expresiones que remedan el mágico mantra, el “Quiero. Quiero” de Antonio y el silbido “Ti-ti-ti” de Malavé, no constituyen conjuros que reviertan la áspera y dolorosa realidad que trajinan, tan sólo un estupendo recurso fónico y metafórico del cual se vale Meneses en el acto de enhebrar la trama.

Finalmente, “La mano junto al muro” (1951) consolida la búsqueda y los hallazgos de la narrativa menesiana desde sus inicios mismos. Jesús Puerta (1999) lo resume de manera harto pertinente:

“La evolución de nuestra narrativa hacia la integración de los elementos de denuncia social o ética y los nuevos recursos estéticos vanguardistas, es apreciable incluso en el caso de la obra de algunos escritores considerados individualmente. Un ejemplo claro es el de Guillermo Meneses” (p. 160).

El paisaje urbano va a la par del discurso narrativo, centrado no en la anécdota y sí en la fragmentación del lenguaje. El burdel de puerto, antes un antiguo castillo, supone la devastación de la ciudad romántica y afrancesada de Guzmán Blanco, la cual cede su lozanía al asfixiante y caluroso enseñoramiento del concreto y el hacinamiento en compartimientos estancos. El espejo del cuartucho de Bull Shit, la meretriz asesinada, roe quebrando en pedazos el entorno revelando tan sólo sombras (“La vida de ella podría pescarse en un espejo... O su muerte”, Meneses, 1999, p. 177). El tema del relato no se afina en la resolución del asesinato, por el contrario, la trama policial forma parte del juego de simulación que apunta más bien a una consideración del tiempo, de lo efímero de la existencia. No la depreciación del tiempo histórico, sometida a los caprichos de las concepciones historiográficas; el relato se refiere más bien a la acción erosiva y disolvente de la entropía, pues el paisaje y los personajes se van desmoronando en las idas y las vueltas cíclicas de los pasadizos y callejones sin salida que propone su discurso. Impera una preocupación de orden metafísico y ontológico.

La voz narrativa, forjada la atmósfera nihilista, titubea una y otra vez, se hace repentina y monocorde como el habla de los borrachos ante sus convidados de vidrio. Se metamorfosea y quebranta en los personajes por demás desdibujados, imitando los efectos lumínicos de los lienzos del demiurgo Reverón. “Engañarse y engañar, ocultando que sólo son fantasmagorías que en cada quien tienen su origen, su asidero y su final. Sombras que, en algún momento, pueden aparecer más eficaces que la realidad” (Meneses, 1953, p. 71).

Jesucristo y Judas son los lados complementarios de una misma moneda, con la cual se financian las indulgencias que no llevan a ninguna parte, las traiciones y las orgías a las puertas de los templos y los burdeles.

Referencias bibliográficas

- **Araujo**, Orlando (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.
- **Lasarte**, Javier (1999). *Prólogo en Diez cuentos* de Guillermo Meneses. Caracas: Monte Ávila. Páginas VII-XXXII.
- **Meneses**, Guillermo (1999). *Diez cuentos*. Caracas: Monte Ávila.
— (1953). “Teoría de los espejos”. *Revista Nacional de Cultura*, 100 (1), 69-73.
- **Miliani**, Domingo (1973). *Prueba de fuego*. Caracas: Monte Ávila.
- **Puerta**, Jesús (1999). *Modernidad y cuento en Venezuela*. Valencia: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad de Carabobo.

Andrés Mariño Palacio y Salvador Garmendia: dos voces de la diáspora

*A Slavko Zupcic y a Pedro Téllez,
escrutadores de almas esquivas.*



Andrés Mariño Palacio.

He aquí una aguda percepción del cuento como género literario en el indudable y flexible marco de la transdisciplina: “El cuento —cuando se quiere ser realmente cuentista—, hay que entenderlo poéticamente, rendirle culto, inclinarse ante su forma apretada y densa, donde la vida parece terminar siempre y no termina nunca” (Mariño Palacio, 1967, p. 73). Máxime cuando proviene de una voz de la diáspora, la del escritor maracucho Andrés Mariño Palacio (1927-1965). Fuera de la connotación judía del término, nos referimos a la trashumancia en el exilio que va de la provincia a la metrópoli que se estaba edificando (¿deconstruyendo?) en el valle de Caracas. Por supuesto, de ello hay un notable número de testimonios desde el ámbito de la literatura venezolana. En el caso que nos ocupa, Mariño Palacio siguió la ruta Maracaibo-Valencia-Caracas, al punto que su inclusión en una antología del cuento carabobeño, *Manual para una cabra* (1994), a cargo de Slavko Zupcic, sorprendió al ensayista Miguel Ángel Campos. La obra cuentística de Mariño Palacio, recogida en el volumen titulado *El límite del hastío* (1946), merece una cuidadosa revisita dadas sus fortalezas, flaquezas y, sobre todo, su ubicación en un momento de transición experimentado por nuestra narrativa en pos de la contemporaneidad. Se trata de la depuración del discurso enclavado en el ámbito y la atmósfera de lo urbano, en el destierro del criollismo que hasta entonces se había enseñoreado de la narrativa venezolana.

Si consideramos tres de sus cuentos —“Cuatro rostros en un espejo”, “Este

turbio amor...” y “Abigaíl Pulgar”, seleccionados por José Fabbiani Ruiz para su *Antología personal del cuento venezolano*—, en una primera y leve mirada se verifica su división en cuatro o cinco breves partes o capítulos, como si siguiese el ars poética de Horacio Quiroga: “Un cuento es una novela depurada de rípios”. Sólo que la anécdota no prevalece en el texto como pretexto fútil de originalidad, pues importa muchísimo más el logro de una atmósfera pesada, pesimista, inmersa y cargada de hastío. Se vale, por ejemplo, del oxímoron en la consideración de las contradicciones internas que embargan a los personajes, amén de la conciliación de los contrarios en un juego especular que los desfigura y ennoblece en su paradójica belleza. “Así, el marido de mi hermana habla siempre de mi habilidad pictórica, cuando yo les hago una visita. (En el fondo sólo desea comparar nuestras bellezas: ¡su hermosa belleza y mi bella fealdad!)” (Mariño Palacio en Fabbiani Ruiz, 1977, p. 122), nos confiesa el narrador protagonista de “Cuatro rostros en un espejo”, plasmando en el amargo soporte del lienzo su resentimiento y su represión erótica que raya incluso en el incesto y el voyeurismo. Fabbiani Ruiz (1977) declara sobre la cuentística de Mariño Palacio: “Sus cuentos, hechos a base de estampas (así empezamos nosotros y muchos de los de nuestra generación), con sus aciertos y las vacilaciones propias de toda obra incipiente, nos autorizan para ver en él el embrión de prometedores frutos” (p. 120). Claro, estas líneas habían sido escritas antes de que la locura y la muerte truncaran la obra de Mariño Palacio. El discurso narrativo asume una calidad plástica en la captación y el dibujo de las atmósferas soporíferas, semejante quizá al tratamiento postimpresionista de la luz en la pintura de Armando Reverón. La ciudad se ve impregnada de una luminosidad plomiza y húmeda, envuelta en la mantilla que arropa al feto impactado por el ultrasonido que se estampa en una ecografía. Se tiende como sucia arenilla que rasguña la piel sudorosa de los ciudadanos en el bullir de la escindida colmena urbana. “Dentro de la casa pesa como una tonelada de plomo el mediodía. Una ola de calor se mece en los cuartos y alrededor de las camas” (Mariño Palacio en Miguel Ángel Campos, 1993, p. 53), tal es el inicio del cuento “El camarada del atardecer”, el cual se explaya en la soledad de Natalia acentuada en el transcurso de una sofocante y mustia tarde. Ella contempla su cuerpo en el acto onanístico de palparse, desvestirse y bañarse embebida de soledad: “El atardecer ha muerto. Natalia sale del baño. Su cuerpo está cansado, como si hubiera recibido multitud de caricias” (p. 64). Es sin duda un instante audaz en nuestra narrativa: no hay empacho en tratar el tema erótico desde la insania, la mirada desviada y morbosa detrás de la persiana americana, desdiciendo la edulcorante e idílica recreación romántica.

En “Este turbio amor” se filtra una peculiar atmósfera terrorista macerada en un oscuro sentido del humor. Remedando a Edgar Allan Poe, Mariño Palacio

nos muestra a un Claudio que hace patente sus celos enfermizos, al descubrir en el gato de su amante la mirada cínica y burlona de su confeso rival, Abigaíl Pulgar. Es entonces el hombre convertido en animal, a la manera de la licantropía, de los seres humanos mutados en lobos. El texto destila un pesimismo empanado en la ridiculez y en la resignación de Claudio besando de lengua a Irma, siendo el gato el convidado de piedra. La misoginia del personaje se hace presente ante la inminencia del adminículo cornúpeta en su deforme cráneo:

“Es sumamente extraño, pero las mujeres quieren más a los animales que a los hombres. Por eso es que cuando son madres, se extasían acariciando y cubriendo de besos a las bestezuelas rojas y de rostro momificado que les succionan las ubres” (Mariño Palacio en Fabbiani Ruiz, 1977, p. 126).

El cierre del cuento lo diferencia de Poe: ni el ronroneo ni el maullido del animalillo estarán emparedados en la inhóspita casa, atribulando a Claudio.

“Abigaíl Pulgar” es un cuento de extraordinaria y terrorífica textura. De factura sinestésica y hartamente sensual, decanta la yuxtaposición de diversas perversiones psíquicas y espirituales: el resentimiento, la antropofagia, la represión sexual efervescente y su sublimación en el eros gástrico, amén de la paidofilia. La descripción del personaje protagonista excede en la caricatura y la parodia: su desgarbada y alargada figura, de piernas estiradas como en un potro de los tormentos, sugiere el referente plástico de El Greco y los *Caprichos* de Goya. Nos recuerda los duros y satíricos trazos de *El hombre de hierro*, de Rufino Blanco-Fombona. Abigaíl no posee un rostro, más bien una sucesión de máscaras que lo amparan de un entorno cruel y envilecedor. Tijeras en mano buscando amputar su manjar —lóbulos, tetas, nalguitas—, cae muerto de delicia en la compulsión de los miembros: “con una sonrisa demoníaca entre los labios, y un gesto de placer como si hubiera terminado de comerse unas ostras y gimiera convulsivamente: ¡delicioso!, ¡delicioso!” (p. 134).

Si antes hablábamos de la pertinencia de la relectura y reconsideración de la obra narrativa de Andrés Mariño Palacio, es menester su realización más allá del entusiasmo de sus contemporáneos —la generación de *Contrapunto*— y de la indiferencia de la mayoría de los lectores y los críticos literarios de hoy. La reivindicación, entonces, será posible si reconocemos en él un puente que condujo la narrativa venezolana a la contemporaneidad. Ya nos lo advierte Orlando Araujo (1988):

“Como él mismo dijo, en materia de arte ‘a unos les toca ser precursores y a otros realizadores’. Con su trabajo novelístico (y cuentístico, el paréntesis es nuestro), él quedará como precursor, por su actitud, por la violencia creadora de su cultura y por la audacia con que asume su destino frustrado

de renovador” (p. 341).

Por otra parte, Salvador Garmendia es otra de las voces de la diáspora que ha consolidado un espacio relevante en la narrativa contemporánea venezolana. Siguiendo a Mariño Palacio, en este caso hemos topado con un realizador o hacedor en el estricto sentido del término. *El Inquieto Anacobero* (1976) es un libro de cuentos que destaca su afán por aprehender la ciudad, esta vez a partir del rescate de la oralidad de sus habitantes. La voz narrativa se desliza mimetizándose en el diálogo de los personajes que recrean, desde la barra del bar, el ámbito festivo del prostíbulo o la sala velatoria de la funeraria, el laberinto de concreto, polución y asfalto que es la ciudad de Caracas. Vista y vivificada por el agudo ojo de un provinciano proveniente de Barquisimeto. En el atinado prólogo de *Enmiendas y atropellos*, de Garmendia (1979), antología de cuentos que involucra cuatro títulos, Oscar Rodríguez Ortiz comenta:

“(…) cada aparente repetición, todo regreso al mundo a media luz de la Caracas cabaretera, marginal y enferma, a la infancia y a la provincia llena de prodigios, no hace sino colocar una pieza más en el engranaje que tiene como punto de partida una convicción: la realidad es una ‘desacordada composición’ y la mente humana —recrea, inventa, olvida— es una maravillosa máquina mezcladora” (p. 9).

Si bien *Los pequeños seres* (1959, Ediciones del Grupo Sardo) constituye la novela urbana venezolana por excelencia, la cual nos toca aún por la mirada lánguida y la atmósfera minimalista de la ciudad que aturde, extravía y maravilla a Mateo Martán, *El Inquieto Anacobero* es una celebración dionisiaca del ámbito caraqueño en su oropel y decadencia. Puede afirmarse que este libro reivindica la épica desmitologizada del “hombre esquizoide” del siglo XX. Los personajes, apelando a la hipérbole y al ejercicio amarillista de las medias verdades, relatan sus encuentros con la tragedia y el azar, amén de sus hazañas éticas y eróticas. A lo largo del libro, se configura un mapa geográfico y toponímico de la Caracas nocturna y guapachosa: Roof Garden, los vermouth del Pasapoga, El Trocadero, El Tíbiri Táraba, Mi Cabaña, El Teatro Caracas y el Coney Island, entre tantas locaciones ya desaparecidas del desmadre caraqueño.



Salvador Garmendia.

Del volumen es destacable el cuento homónimo, homenaje a uno de los más grandes cantantes de la música tropical de todos los tiempos: Daniel Santos, figura y motivo lírico y popular con el cual se identifica la bohemia latinoamericana. Gracias al *Inquieto Anacobero*, el hombre de a pie se reconoce en el severo

y locuaz rostro de su machismo, impregnado de fluidos vaginales, cocaína y alcohol. El relato es una recreación afortunada de don Daniel quien nos habla ahora de sí mismo:

“Soy un nacionalista convencido y consumado. Nacionalista y patriota latinoamericano que siente aún, en esta cabeza plateada, el suave vaivén de mis palmeras tropicales y un gustico a ron en la garganta, unas arenas tibias por el sol y un azul intenso de donde surge, casi como un milagro, una hembra de cualquiera de estas aguas y estas tierras” (Mujica y Santos, 1982, p. 119).

El género cuentístico le da un espaldarazo a la crónica de costumbres de los cincuenta y sesenta, a las páginas de sucesos, a las notas cronológicas, al chisme y a la infidencia. La tonalidad es áspera, de un humor negro que se carga de escatología, coprolalia y tragicomedia; asaeteando con su carare a politicastros, militares cornudos y burócratas indolentes, sin los cuales la ciudad jamás podría deconstruirse en el detritus, la estridencia y el caos. El corpus desprende las limaduras de una Caracas que se desgasta, arma y rearma recogiendo y esparciendo sus despojos: “Los surtidores son chatarra, la caseta saqueada y un Ford sin amo que se ha ido pudriendo ahí desde hace años. Es todo lo que queda” (Garmendia, 1976, p. 59). Pareciera un tratado sobre la estética de la fealdad o, mejor aun, la representación literaria de las instalaciones del Arte Pobre de Claudio Perna. Otra muestra de ello son cuentos como “Baby Blue”, “¿Sabes?”, “Yo no creo que se muera tanto como uno piensa” y “La mala bebida”. Textos que magnifican el acecho travieso y lúdico de la muerte y la azarosa tragedia que es la vida. La ciudad va dejando en su devenir cadáveres acuchillados y tiroteados, bolsas de basura con las barrigas abiertas a dentelladas por los perros y sus vikingos, “aves envueltas en papel celofán” (valga la alusión a la canción elegíaca de la Orquesta Mondragón como responso por las ciudades occidentales).

Referencias bibliográficas

- **Araujo**, Orlando (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- **Campos**, Miguel Ángel (1993). *Andrés Mariño Palacio y el grupo Contrapunto*. Maracaibo: Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia.
- **Fabbiani Ruiz**, José (1977). *Antología personal del cuento venezolano*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, U.C.V..
- **Garmendia**, Salvador (1976). *El Inquieto Anacobero y otros cuentos*. Caracas: Librería Suma. — (1979). *Enmiendas y atropellos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- **Mariño Palacio**, Andrés (1967). *Ensayos*. Caracas: Inciba.
- **Mujica**, Héctor y **Santos**, Daniel (1982). *El Inquieto Anacobero. Confesiones de Daniel Santos a Héctor Mujica*. Caracas: Cejota.



Israel Centeno.

Israel Centeno o del cerro El Ávila como tabernáculo urbano

*A Efrén Barazarte,
extraviado en “Las sombras de lo verde”,
así como en “La bienvenida de lo claro”.*

*“La nostalgia más abyecta disfraza la nostalgia del
paraíso”.*

Mircea Eliade.

“Sólo las grandes obsesiones prevalecen sobre la muerte”.

Gabriel García Márquez.

No se puede afirmar —sin pecar de apocalíptico y reduccionista— que la obsesión de la ciudad en nuestra narrativa reciente culmine un ciclo con la megalópolis postmoderna. El fin de la Historia, predicho por Francis Fukuyama en su apología a la economía de mercado, es hoy otra ensoñación piadosa vaciada hace mucho tiempo en el albañal. Por el contrario, hay una línea bien consciente de afán por la urbe que va del Meneses de “La balandra Isabel llegó esta tarde” (1934) y “La mano junto al muro” (1951), puntos extremos que complementan su obra cuentística, pasando por las voces peculiares de Andrés Mariño Palacio y Salvador Garmendia, hasta tocar autores cercanos como Francisco Massiani, Eduardo Liendo y, recientemente, Israel Centeno (1958). Por supuesto, la personalidad y el estilo de cada cual no desdican en lo absoluto los pasadizos sorprendentes que los vinculan. Por ejemplo, valga el efecto transdisciplinario, tenemos un motivo que involucra a la tradición y la renova-

ción de la poesía venezolana: la interiorización del paisaje en un coro abstruso y disímil de voces tales como las de Andrés Bello, Juan Antonio Pérez Bonalde, Francisco Lazo Martí, Enriqueta Arvelo Larriva, Vicente Gerbasi, Adhely Rivero, Igor Barreto, Enrique Mujica y Luis Alberto Crespo. Ello sin importar si son esencialistas o retóricos.

En *Criaturas de la noche* (2000), Israel Centeno asume el cerro El Ávila como centro temático, espacial y atmosférico desde donde se configura una visión terrorista, paródica y poética de la ciudad de Caracas. Orlando Chirinos (2002) destaca la calidad intertextual sostenida a lo largo de los cuatro cuentos que integran el libro, justificándola de guisa afortunada:

“Es la atmósfera, que se hace placenta nutricia para suministrar un tono homogéneo a las narraciones (con las especificidades propias de cada una) y por el territorio-madre al que retornan los hechos continuamente y en el que la trama alcanza en cada caso su clímax: el Ávila, el cerro tutelar capitalino y sus inmediaciones” (p. 2).

No es de extrañar que la portada del libro sea reproducción del óleo sobre tela del pintor venezolano Manuel Cabré, titulado *El Ávila desde Blandín* (1937). El artista plástico ha asentado en la memoria iconográfica de los venezolanos el cerro El Ávila, abordado desde diversos puntos y perspectivas de la ciudad. Lo notable, además de la febril ansia paisajística, radica en su particularidad: el cerro es protagonista manteniéndose al fondo de la composición, lo cual supone audacia en la manipulación relativa del espacio en la aparente precariedad del soporte. Los detalles de su relieve alcanzan connotaciones hiperrealistas. Su presencia sobre la urbe es inevitable, acechante si se quiere. Rafael Autran, inmerso en su exilio, confiesa que *“miro al Ávila y me quedo sumido en sus colinas violeta pensando en los cuadros de Cabré”* (Israel Centeno, 2000, p. 19). Asimismo, Centeno nos lo ratifica en tanto tabernáculo en el que se sacrificarán víctimas propiciatorias, holocaustos que procuren redimir el averno caraqueño. El cordero se tiende en Los Platos del Diablo, amenizado el Aquelarre por el aullido y el crujir de dientes de perros y lobos amarillos revolcándose en la saliva, el pus y la sangre. Menos sorprendente aun es la mezcla o yuxtaposición de la Caracas real, cruda y finisecular con el discurso fantástico que hace inmediata la voz de José Antonio Ramos Sucre, extemporánea como siempre, barroca y sobreadjetivada, preñada de fantasmagorías y escaleras en espiral que se sumergen en los sepulcros ennegrecidos de la palabra. La pertinencia de los epígrafes no descansa en un estéril ejercicio intelectual, sino en la inoculación de la atmósfera poética y fantástica en todos y cada uno de los relatos del volumen.

Es oportuno citar al propio Centeno (2001), a tal respecto:

“Yo empecé leyendo a Ramos Sucre creyendo que iba a leer a un poeta y me encontré con un gran cuentista, que hacía relatos muy cortos y perfectos. Yo, para mi libro, tomo elementos de su obra y estructuro algunos cuentos partiendo de una dinámica cercana a Poe. A mí me seduce Ramos Sucre porque es un hombre de un verbo impecable, exquisito. Él y su obra son exquisitas, y te causan un profundo miedo y temor, te mueven. Y ese carácter universal, a veces árido, de su personalidad, lo convierten en nuestro Baudelaire”.

Se impone entonces el salvaje sobre el racionalista, revisita enésima de la polémica entre el romanticismo y el clasicismo enciclopedista, positivista o como se le miente. Es harto observable que los personajes protagónicos de este cuarteto de El Ávila procuran evadirse del chato entorno ciudadano, en un sentimiento diferenciador, distante, a contracorriente de una época de la saturación informática, insuficiente en las respuestas a la endeble condición humana. Por supuesto, tal sensación de extrañamiento resbala en la ilusoria y sonsa tramoya de las sectas pseudoesotéricas, ultraizquierdistas, ecologistas y feministas. La parodia es en sí misma un estupendo pretexto que va más allá del ingenio: una trampa para incautos que esconde lo poético como auténtico camino de salvación, tal como lo declarara William Blake en su obra poética entera. La crítica, valiéndose de lo transgenérico (el hermetismo banal de cierto esoterismo, el amarillismo periodístico, la novela policial, la narrativa gótica), apunta con responsabilidad hacia la espantosa y vil aridez del discurso político, ideológico e intelectual del momento nacional contemporáneo.

En el cuento que da título al libro, el discurso policial fundido en el diario hermético de Rafael Autran, se extravía en la resolución de la misteriosa desaparición de los cuatro excursionistas druidicos en los pliegues verdes y ocres de El Ávila. El inspector Taborda se resiste inútilmente al curso fantástico de los hechos: se va empapando de la locura de Rafael Autran y sus acólitos, el proceso licantrópico se va enseñoreando de sus miembros engarrotados, de su unidimensional sagacidad mental, de su espíritu. La transformación en lobo sugiere un éxtasis místico, liberador, inefable, tal como lo describe San Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual*, si lo permite el balbuceo y la brillantez del discurso poético. El ascenso que conduce el alma a la embriaguez del amor místico, sólo es posible en el desajuste o desacoplamiento espacio-temporal: “Escucho, es el sonido del mundo, chifla cortante, susurra en la inmensidad, es el ulular del cosmos, el río de los elementos inasibles del universo, el ruido que fluye de la creación; de fondo, sorda, insiste la ciudad, terrena, infernal” (p. 41). Ello explica el titubeo en el registro del tiempo en el diario de Rafael Autran: posterior a su liminar, observamos que después del día 24 de mayo se suceden los martes 25 y 26 del mismo mes. La licantropía no es más que un efecto sucedáneo del

acto sacrificial, de intencionalidad purificadora, lo cual pretende exceder los límites de espacio y tiempo. René Girard (1975) propone que “la operación sacrificial supone, como hemos visto, cierto desconocimiento. Los fieles no saben y deben ignorar el papel desempeñado por la violencia” (p. 14). El inspector Taborda ha sido mordido por la perra amarilla, debatiéndose entre el mundo exteriorizado y el vivificado en el acceso místico. Es la percepción irracional de la otra realidad (el Don Juan de Castaneda) o mejor aun el salto a la otra orilla del que hablaba Octavio Paz, sólo posible por vía religiosa o poética. Evidentemente que Centeno sabe que la Poesía trasciende el mero amontonamiento de versos y su frágil soporte, la alba superficie del papel. Más adelante, Girard (1975) despierta del sopor a los críticos desprevenidos que se pierden en el absurdo laberinto académico y profesoral:

“La definición que asocia el sacrificio con una divinidad inexistente recuerda un tanto lo que sería la poesía según Paul Valéry: es una actividad puramente solipsista que los hábiles practican por amor al arte, dejando a los tontos la ilusión de comunicar con alguien” (p. 13).

He allí el fundamento de la parodia que se regodea en el cinismo: tantear terreno obviando el ronroneo de nuestro paradójico, contradictorio y politonal universo interior; la búsqueda esencial del ser es pervertida por las modas espirituosas —New Age, ahora; Acuario, la generación anterior— que uniforman nuestras voces en una sola, bien estúpida por demás.

Sin dar comentarios onanísticos ni presuntuosos, Centeno (2001) se nos muestra con una simplicidad contundente:

“Creo que a mí ya no me asusta *Drácula*, ni aquellas figuras que me asustaron cuando era pequeño. Ahora me asustan otras cosas; las cosas reales: los rumores, la vida misma. En este libro busqué recrearme y disfrutar de todos aquellos registros que nos legó la literatura gótica, que nos legaron los románticos, y transmitirlos para que la gente los disfrute más que para producir miedo o que sientan algún tipo de emoción, como el horror. Ubicar estas criaturas en Caracas da sentido de pertenencia, y estos personajes calzan perfectamente en este entorno, pues el Ávila da para todo. Tiene castillos, fosquedades, laberintos, cuevas, la gente se pierde, hay historias de fantasmas. La misma carretera de La Guaira ha dado más de un cuento de desaparecidos y aparecidos. Además, traer aquellos arquetipos, que son arquetipos ya manejados, como el *vampiro* que es universal o la historia de *el doble*, que se encuentra en el cuento ‘La casa’, es algo ya muy manido en la literatura universal. La apuesta es segura. Yo no creo que la literatura venezolana deba excluir estos arquetipos por el hecho de querer hacer algo muy venezolano. Yo considero que *Drácula* es tan venezolano como rumano y puede merodear en los Cárpatos igual que en el

Ávila. De esto se trata la globalización”.

No se trata del imperio ramplón y oportunista del momento, es el juego del lenguaje que se apropia de los objetos en la contracción, síntesis y complementación de los opuestos, de las antípodas, desatándose la ambigüedad como instrumento que recrea el mundo en una doble instancia: la poética y la metafísica en la que insiste y persiste Gaston Bachelard (1993). Ya lo advierte Octavio Paz (1998) al relacionar la Poesía y la Religión en tanto caminos que conducen a la revelación del ser: “ambas son tentativas por abrazar esa ‘otredad’ que Machado llamaba la ‘esencial heterogeneidad del ser’. La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal” (p. 137). En este caso, la revelación se arroja con las sábanas del humor negro y la ironía, no como el entramado del Ingenio sino como la consubstanciación de lo profano y lo sagrado, constante de la literatura universal desde sus mismísimos inicios. Por tal razón, el juego del doble emparenta personajes disímiles como Rafael Autran y el inspector Taborda; la licantrópía es un proceso de conversión que los une y embellece en su fealdad y vulgaridad.

En “El dios de Livia”, ¿segundo cuento o episodio?, se percibe un remedo del estilo borgiano. El narrador protagonista asume la pérdida de su alma en el saber; la fuente intelectual y cosmopolita es la manifestación notoria de la misantropía del notable personaje. Hallado culpable de una serie de asesinatos rituales que no excluyen la brutalidad apuntalada en el estar más allá del bien y del mal, sufre la condena del exilio que lo mueve de Florencia, la casa de Saboya, a la quietud embustera de la Caracas de finales del siglo XIX. Adquirida la hacienda “en el abra de Caurimare”, nos confiesa sin tapujos su aclimatación al ámbito tropical: “Devasté los cafetos y quemé la tierra, la sembré de tubérculos y cebollas, corrompí a las autoridades para obtener el permiso a la quema sistemática, nada debía remitirme a una condición paradisíaca” (p. 47). El forzado exilio constituye entonces la contraparte del Paraíso Perdido, la abyección muta en una plegaria inversa a la deidad pagana de Livia, mujer del emperador Augusto. Su relación con Silvana, su esposa, sugiere un vínculo engañoso, del cual él es el marido cornudo que guardó inútilmente un himen profanado ya tantas veces. Una lectura histórica del texto nos remitiría a las infidelidades y vicios privados propios de la decadente oligarquía caraqueña de entonces. El asesinato de Silvana no da calma a su atribulada alma, pero lo consuela en un mecanismo sadomasoquista: “Sólo me acompaña en estos momentos finales, el fantasma de Silvana, quien ríe desde su contundente triunfo en el trono inmortal del dios pagano de Livia. Esta certeza me abruma y gratifica” (páginas 50-51). El sacrificio frustrado que se convirtió en común asesinato pasional, simboliza la imposición de la mujer sobre el hombre: la perra amarilla, proveniente de El Ávila de fines del siglo XX, se relame de gusto en medio de la maleza y la tiña

que va tragando la desolada hacienda del Caurimare de un siglo XIX desfalleciente. El salto temporal que va de relato en relato, nos recuerda el juego planteado en “La noche boca arriba” de Julio Cortázar: el sacrificado despierta ante la piedra azteca y reconoce haber soñado al motorizado, como en un giro imprevisible y sarcástico del destino. Volviendo a René Girard (1975), he aquí la ambivalencia sacrificial: “Es criminal matar a la víctima porque es sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no se la ejecutara” (p. 7).

El tercer relato, “La casa”, como bien lo manifestara el autor, se fundamenta en el tema del Doble. La atmósfera está signada, como en el resto del conjunto, por una Caracas nocturna alumbrada por el claro de luna que se despedaza contra El Ávila. El juego de múltiples espejos impregna el paisaje y los personajes horadándolos con un polvillo de vidrios multicolores a la manera de las fachadas de los edificios construidos por albañiles italianos, no sólo en Caracas, sino también en otras ciudades como Valencia, Maracay y Barquisimeto. Se funden los testimonios del narrador y del alienado Luciano, empatía que traspasa la relación de amistad entre ambos. El confesor y el libro que es Luciano son víctimas de los efectos de la transferencia y la contratransferencia abordadas por la literatura psicoanalítica: al igual que Tabora y Rafael Autran, parecieran ser uno en la diversidad de cada quien. El discurso del enfermo convaleciente en el Psiquiátrico seduce al amigo que lo visita. Luciano fue envuelto por la belleza púber y disoluta de Claudia y su reflejo fantasmal en Hortensia; en una jornada orgiástica, el hombre fue devorado por las hambrientas ansias eróticas de las dos brujas, sobando sus vaginas contra el falo encebado, desdibujándose la realidad exterior en lo ilusorio como en muchos de los magníficos cuentos de Adolfo Bioy Casares:

“A partir de aquel encuentro mis percepciones perdieron objetividad, la despersonalización se apoderó de mí y comencé a ser un personaje visto desde afuera por otro personaje que a su vez era contemplado mientras lo contemplaban dos mujeres idénticas” (páginas 66-67).

El extravío de Luciano en El Ávila no es tan sólo físico y psicológico, ni siquiera empujado por su terror a los cerrícolas de los barrios circundantes; descansa en la fragmentación del espíritu, cercado como la ciudad por las montañas que los protegen e increpan. El cierre del cuento delata la tensión habida entre la realidad y la ficción, de modo muy amargo: “Con las ánimas del purgatorio no busco aventuras, pues como ya he dicho antes, mi vida es aburrida y sin mayores sobresaltos” (p. 69). ¿Se justifica la vindicación de la vida gregaria urbana, en la concha de concreto y luz neón que nos ampara de nuestros monstruos internos?

“Knoche”, texto que cierra el libro, es una excelente recreación de la anécdota del científico alemán que practicaba la momificación aplicando las técnicas pretéritas del Egipto antiguo en su hogar de Galipán, a principios del siglo XX. Alfonso y Alberto son absorbidos por el Conde Lepic, Nosferatu británico que se adueñará de sus posesiones en El Ávila (lo cual incluye el centro de momificación). Los diarios de Alfonso y Guillermina, convergentes en el amor y la añoranza, amén de las escandalosas noticias del periódico amarillista *Miami Observer*, simulan ser un libreto macabro del programa radial “Nuestro Insólito Universo” de Rafael Silva, narrado por el insoslayable don Porfirio Torres. Como se sugirió antes, la referencia cinematográfica es obvia: las versiones muda y sonora de *Nosferatu* realizadas respectivamente por los alemanes Murnau y Herzog, en épocas disímiles. No falta la orgía húmeda de semen, flujos vaginales y sangre característica de los relatos de vampiros de Bram Stoker y Ann Rice. En Caracas, la gente danza con la máscara de la muerte roja, aislada en la cuarentena o barrera epidemiológica. Como colofón, Guillermina compone una endecha baudeleriana a su amado Alfonso:

“Al fin bebo la sangre que fluye de tu pecho, savia que recorrerá mi alma haciéndola maldita por los siglos de los siglos en este lugar que llaman Knoche y que ya no es una ruina ni un recuerdo. Sólo es Knoche, tu ciudad” (p. 94).

Es Caracas transfigurada por el discurso fantástico que nos propone una revisita poética, un fervoroso reencuentro pletórico de imágenes ígneas y metáforas maravilladas.

Referencias bibliográficas

- **Bachelard**, Gaston (1993). *El derecho de soñar*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Centeno**, Israel (2000). *Criaturas de la noche*. Caracas: Alfaguara.
- —, Israel (2001). “Israel Centeno: una criatura de la noche”. En <http://www.textosentido.org/textosentido/entrevistas/centeno.html>.
- **Chirinos**, Orlando (2001). *Criaturas de la noche: dos claves para su lectura*. Mimeografiado.
- **Girard**, René (1975). *La violencia y lo sagrado*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- **Paz**, Octavio (1998). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

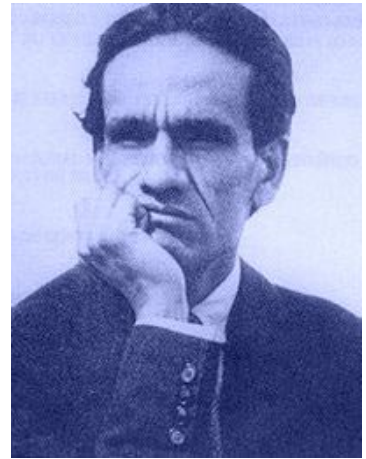
De soledades, pachucos y buenos salvajes

La tortuga ecuestre en estado embrionario

Precursores de la vanguardia literaria latinoamericana

“Así como el hombre significa lo no natural de la naturaleza, constituye la bestia profética, la novela es también la irrupción de lo profético entre lo cotidiano, de lo fabuloso y lo distinto de la imaginación del hombre”.

Héctor A. Murena.



César Vallejo.

Muy a pesar de la condición periférica de América Latina respecto a los centros de poder, Europa y los Estados Unidos, persistimos en coincidir con el poeta argentino Rodolfo Alonso en cuanto a la innegable originalidad y personalidad de su movimiento vanguardista, no sólo en la literatura, sino también en las artes plásticas. Agonizando el Modernismo hispanoamericano con Darío, otro gigante publica en 1922 un poemario a su medida. Se trata de *Trilce*, del peruano César Vallejo, edición llevada a cabo en la ciudad de Trujillo. Ese mismo año, la Semana del Arte Moderno realizada en Sao Paulo reveló la vitalidad del Modernismo brasileño, del que destaca la voz poética de Carlos Drummond de Andrade. Estos hitos que conmoverían los cimientos de nuestra cultura artística, se anticiparon a la publicación del *Primer Manifiesto del Surrealismo* de André Breton, fechado en octubre de 1924, pliego que a su vez significaría el momento cúspide y neurálgico de la vanguardia europea. Mejor aun, la fusión de la realidad y la mitología latinoamericana, sobreviviente transcultural del período de conquista y colonización, fue un gran proveedor de la imaginería surrealista francesa. Breton, Artaud y Michaux, entre otros, realizaron viajes a Latinoamérica que alimentarían su obra. Ya lo planteaba Breton en el Manifies-

to: “En el dominio de la literatura, sólo lo maravilloso es capaz de fecundar la obra”. Aserto que retomarían con singularidad autores latinoamericanos fundamentales como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y más tarde Gabriel García Márquez, en la configuración de lo *Real Maravilloso* y el *Realismo Mágico*. América Latina y Europa vinculadas a un mismo tiempo y ritmo, lo cual desdice una relación de dependencia: la primera no es apéndice de la segunda en el plano artístico. Carpentier (1972), partiendo de su experiencia personal, establece con diafanidad el meollo de las diferencias habidas entre ambas vanguardias:

“(…) Pero siempre me detuvo a tiempo la sensación de que el clima surrealista —tan trabajosamente hallado en ciudades ultra-civilizadas— existía en América al estado puro. ¿Qué pintor de ‘naturalezas imaginarias’, ha superado la expresión telúricamente delirante de una selva tropical? ¿Qué inventor de formas, de animales, de manchas vivientes y extrañas — un Max Ernst, un Miró— puede haber aventajado el ciego poder de creación de la fauna, raíces, erosiones, corales, parásitas, de nuestro continente? Y en cuanto a la manifestación del subconsciente —‘despojado de todo lastre intelectual’— más me interesa el estado de éxtasis inspirado en que caen los fieles en una ceremonia de santería cubana, en una fiesta ritual de *vodú* haitiano, que todos los delirios artificiales, propiciadores de la ‘escritura automática’, de la inspiración onírica, que tanto amaban los surrealistas” (p. 31).

No podemos obviar la obra pictórica de Wilfredo Lam, quien pese a su background europeo en lo intelectual, forjó una percepción y una visión impregnadas de magia, sensualidad y color en torno al salvaje paisaje antillano. Sin duda que la vanguardia latinoamericana, especialmente en la literatura, fundamenta su hacer en el marco de la transculturación y el mestizaje que datan de 1492, del choque y la amalgama de componentes raciales y culturales variopintos en una condición de desventaja: la bastardía respecto a Europa, de la cual han tratado ensayistas de la talla de Héctor Murena y Leopoldo Zea. El alma americana se presenta de manera escindida, esto es dividida en dos componentes de por sí superpuestos al compás de los golpes y las caricias: el dominador y el bastardo. El arrogante paladinismo del conquistador español, por un lado, y su antípoda resentida encarnada en el bastardo habido en la amancebía de españoles e indias. Si bien Zea se refiere a una yuxtaposición racial y cultural, Murena propone una aproximación más pesimista y dramática: América no es el Edén, pues se hizo a partir de su expulsión por parte de Europa, “tierra fecundada por el espíritu”, lo cual la escarnece y la somete a un estado de confusión, postración y orfandad metafísicas.



Vicente Huidobro.

El poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) es uno de los precursores esenciales de la vanguardia literaria latinoamericana. Para José Olivio Jiménez (1971) “es sin duda, en términos cronológicos, el primer gran poeta contemporáneo de la América hispana” (p. 128). Sus propuestas poéticas, iniciadas y expuestas en el Ateneo de Buenos Aires (1916), fueron relevantes en el giro radical que daría la concepción y el devenir de nuestra lírica a la par de la vanguardia dada y surrealista europea. El Creacionismo desparramado en uno de sus manifiestos apunta lo siguiente: “Cuando escribo: ‘El pájaro anida en el arco iris’, os presenta un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que ja-

más veréis y que sin embargo os gustaría mucho ver” (citado por Tomás Rey, 1972, p. 42). Se trata del rescate de la inmediatez de la metáfora, por más elemental que fuere, en el texto poético que trascienda el desgastado discurso neoclásico y romántico que petrificaba entonces la literatura del continente. La acción mágica y creadora de la metáfora sólo es posible en la libertad del verso, sin sujeciones ideológicas ni ataduras normativas. Por lo que también la manía manierista de los pervertidos imitadores de Darío, no tenía cabida en la distribución visual del texto en el blanco y los silencios de la página. El *Ars Poética* y la poesía de Huidobro apuestan por la magia que ha recreado las mitologías y el acercamiento del paisaje de América Latina desde tiempos pretéritos. Jiménez (1971) argumenta la egregia estatura del poeta chileno, más allá de las tendencias, las modas y los ramplones juicios académicos:

“Su teoría poética, el creacionismo, ofrece el cuerpo de doctrinas estéticas más orgánico y coherente entre las llamadas escuelas de vanguardia en lengua española, a las cuales precedió con no estrecho margen, ya que comenzó a formularla en Santiago de Chile y Buenos Aires, hacia 1914. Todo ello antes de su primer viaje a Francia (...) y antes de su estancia en Madrid, en 1918, donde entró en contacto fecundo con los jóvenes que muy pronto integrarían el ultraísmo español” (p. 128).

En síntesis, la palabra es creadora en libertad, dadas las urgencias de un tiempo exigente de cambios que sacudan un orden de cosas anquilosado y colapsado. Si bien Huidobro manifestó muchas veces establecer distancia con los excesos y artilugios del surrealismo, perdida la esencia del objeto poético a fuerza de exhibicionismo, la libre asociación de imágenes —la crema de su aporte al discurso artístico— plena no sólo su obra poética, sino incluso sus cuentos y novelas de afilado impacto creativo y experimental (con el escultor Arp com-

puso textos novelísticos dignos de ser considerados). El objeto poético cobra vida en el poema, como bien lo ponderara él mismo en su *Arte Poética*: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; / Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol”. Estos versos suponen la contrariedad al discurso declamatorio de la lírica romántica y al afán didáctico, descriptivo y taxonómico del neoclasicismo de corte bellista en la recreación del paisaje americano. Entonces el poema no es mero pretexto para limitar el mundo y las palabras en una arrogante y artificial ejercitación de una retórica ajena a la creación; por el contrario, constituye el espacio óptimo para la creación de “mundos nuevos”. El poeta es un Dios pequeño sin el solaz del séptimo día:

“Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿Y hay que poner algo acaso?”

(Del Canto I de *Altazor*, en Jiménez, 1971: p. 136).

La narrativa latinoamericana no escapa de esta atmósfera colindante con la vanguardia. Se considera, a la luz del precario presente —entre el conservadurismo protestante de los Bush y el resurgimiento de la izquierda en Suramérica—, un notable grupo de autores como el antecedente de la nueva narrativa que tomaría una radical distancia de los cánones del realismo y el naturalismo. En sintonía con el espíritu de cambio que enarboló la vanguardia artística y política en Europa a partir de la finalización de la Primera Guerra Mundial, hallamos en América Latina “frecuentes experimentos narrativos de los escritores de vanguardia de los años veinte y treinta” (Teodosio Fernández, 1984: p. 11). La referencia al uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964) y al argentino Roberto Arlt (1900-1942) es innegable e insoslayable. Del primero de ellos, Julio Cortázar (en Felisberto Hernández, 1985) confesaba el apego cómplice a sus cuentos y novelas: “A los dos nos gustó siempre transgredir los tiempos verbales, justa manera de poner en crisis ese otro tiempo que nos hostiga con calendarios y relojes” (p. IX). En el cuento “Las dos historias”, Felisberto Hernández (1985) juega con la fragmentación del yo, apelando al motivo del doble. El personaje protagonista se desdobra en tanto titubeante autor y personaje narrador escindido: “Sin embargo, mi tipo de ahora se ríe de aquél y no se detiene a pensar si aquél tenía o no razón” (p. 208). Lo cual deviene en los equívocos que muchas veces pasan inadvertidos a la hora de enhebrar la ficción. Walter Mignolo (en Alain Sicard, 1977) manifiesta al respecto que “el cuento que estamos leyendo

no son dos historias sino los elementos donde se está produciendo la tercera” (p. 177). Se ratifica entonces no sólo el placer lúdico del acto escritural, impulsado por la visceral necesidad de expresarse, sino también su problematización misma que raya incluso en la parodia.



Roberto Arlt.

Del segundo, Héctor Murena (2004), amén de la estatura de cariz metafísico —incluso equiparable a la de Dostoievski—, resalta su aporte invaluable a la literatura latinoamericana: “Tal fue su ingenuo heroísmo: imponer al mundo el sello de su humanidad, reconocer el sentido sobrenatural de la imaginación” (p. 125). Roberto Arlt (1987) en *Los siete locos* (1929), nos da una demostración inequívoca y anticipada de la novela urbana que se escribiría en América Latina. Si bien en ella se respira aún la impronta realista, en lo que toca a la anécdota, su atmósfera y la vinculación del paisaje de la ciudad con sus atribulados personajes son novedosas. Su héroe, Erdosain, acompaña su soledad con una galería abstrusa y confusa de personajes desarraigados: el Astrólogo, el Buscador de Oro, el Rufián Melancólico, la Coja, el Hombre que vio a la Partera. Motes o seudónimos que procuran contrarrestar la alienación en medio de la manada. La constitución del grupo en una extraña Secta anarquista, no impide que estén sumidos y sean víctimas de otra forma gregaria en la ciudad: la de las filas de la desesperanza y el resentimiento. No olvidemos que el fracaso matrimonial de Erdosain es soportable en su onanismo. Nos remitimos nuevamente a Héctor Murena (2004):

“Pero ¿cómo logrará realizarse un héroe en la ciudad, en la gran ciudad de la mísera existencia cotidiana, en la quieta ciudad, tan extraña a toda batalla, que sólo al deporte concede la posibilidad de pálidos simulacros de victoria? ¿Cómo hará este héroe que para mayor ironía está destinado al espíritu? Será héroe del fracaso, en lugar de serlo del triunfo: será mártir, ya lo sabemos. De todos modos, el héroe y el mártir constituyen las dos caras de una misma aspiración: la de ser más hombre, la de cumplir hasta el extremo el mandato que la vida significa” (p. 124).

En la década de los cuarenta, es un hecho la consolidación de la renovación vanguardista inmanente a la proliferación y a la inigualable calidad de las obras publicadas por autores ineludibles como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato. El intervalo comprende la literatura fantástica borgiana, preñada de un híbrido espíritu transgenérico (no se notan los linderos que “distinguen” el discurso ensayístico

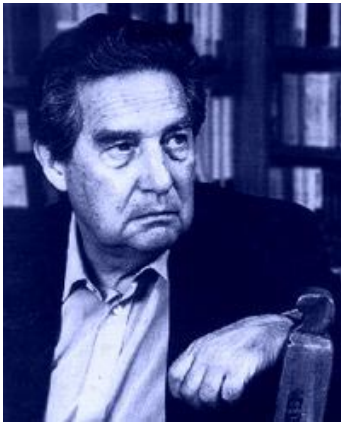
del narrativo: para muestra tenemos el cuento “El acercamiento a Almotásin”, el cual asume la forma de la reseña bibliográfica; en el caso de “La Biblioteca de Babel”, nos hallamos con un antecedente de lo que denominó Landow, 1995, con la categoría de hipertexto: red textual de múltiples bifurcaciones y lecturas); el redescubrimiento de América enclavado en lo *Real Maravilloso* y en la carta de navegación mítica y prehispánica por Carpentier y Asturias respectivamente; y la consideración densa y problematizadora del alma humana patente en las novelas de Onetti y Sábato. En Venezuela, podemos sumar los nombres de Julio Garmendia y Enrique Bernardo Núñez a tal inventario. La obra cuentística del primero prefigura la revisita de la literatura fantástica en el continente, la cual vincula a autores disímiles como los argentinos Jorge Luis Borges y, más tarde, Julio Cortázar. En los relatos de Garmendia se observan signos de contemporaneidad, cuyo estilo manifiesta un ácido sentido del humor bajo una sobrecubierta de almíbar y ternura, en tanto crítica a la sociedad que languidecía todas las tardes en las casas, las pensiones y los hoteles de modesta y descascarada fachada al abrigo del Jefe Supremo. Del segundo escribimos alguna vez: “Con *Cubagua* (1931) y *La galera de Tiberio* (1938), Enrique Bernardo Núñez ofrece dos de las mejores novelas venezolanas, en las que se vale del recurso de la transfiguración ficcional del tiempo histórico pretérito y presente, a los fines de estructurar un discurso híbrido y contingente que arroja más luces en torno a la relación del hombre y su historia que la unidimensional concepción positivista y cartesiana de la historiografía, la cual blande un instrumental esterilizante que nos impide sumergirnos bajo las olas y así vislumbrar sus flujos y reflujos internos”. Curiosamente, *La invención de Morel*, de Bioy Casares (1984), nos habla de una extraña isla, de construcciones laberínticas desiertas, espacio propicio en el que los enamorados “viven vidas incompatibles, transcurren en ámbitos y tiempos rivales”. Él, un fugitivo; ella, una aparición fantasmal de múltiples formas asidas por la máquina de Morel. Cuando él repara el hecho de estar enamorado de un fantasma, se somete a sí mismo al invento asegurando para siempre su vecindad con la amada, de manera que “escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro” (p. 14).

Es menester puntualizar algunas de las causas que determinaron el golpe de timón que asumió la narrativa de vanguardia en América Latina (más que paricidio de una generación por otra, se nos antoja un motín a bordo), en la expresión de su entorno y su coyuntura histórica. Ya se ha abundado en líneas precedentes la influencia de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, a ello hay que añadir la presencia intelectual del exilio español en América Latina, posterior al fracaso de la República en 1936. La lectura atenta de autores europeos y norteamericanos de la época, alentó el hambre y la sed de cambios en la construcción de un nuevo discurso narrativo. El escritor latinoamericano cobra conciencia de sí, más allá de la alambrada que recoge lo geográfico y lo regional. Se vale de una actitud cosmopolita para ratificar su lugar en el mundo, desdecir

la periferia en la que lo ha confinado la metrópoli, centro imperial. Las preocupaciones temáticas cobran realce al exceder la anécdota realista y de denuncia: el texto narrativo es el peregrinaje y la caravana en pos del lenguaje. El punto de vista narrativo se multiplica trizando absolutos, poniendo en evidencia la relatividad y la precariedad de su discurso mismo: la verdad no estriba en lo lineal, más bien se enrosca como la serpiente engullendo su propia cola, valga decir la cualidad autorreferencial, si se quiere endogámica, de la obra literaria. Parafraseando a Huidobro, el texto narrativo es la llave que abre múltiples puertas en la enrevesada disposición de los pasadizos.

Referencias bibliográficas

- **Arlt**, Roberto (1987). *Los siete locos. Los lanzallamas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- **Bioy Casares**, Adolfo (1984). *La invención de Morel*. Madrid: Alianza—Emecé.
- **Carpentier**, Alejo (1972). “La opinión de Alejo Carpentier”. *Zona Franca*, 11 (1), 31—32.
- **Fernández**, Teodosio (1984). *Historia de la literatura latinoamericana. Introducción a la nueva narrativa latinoamericana*. Jorge Luis Borges. Bogotá: Oveja Negra.
- **Hernández**, Felisberto (1985). *Novelas y cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- **Jiménez**, José Olivio (1971). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Madrid: Alianza.
- **Landow**, G. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, España: Paidós.
- **Murena**, Héctor A. (2004). *El pecado original de América*. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta.
- **Rey**, Tomás (1972). “Apuntes sobre el para-surrealismo y el surrealismo en Chile”. *Zona Franca*, 11 (1), 39-49.
- **Sicard**, Alain (1977). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila.



Octavio Paz.

La soledad americana revisitada

“Siempre ha de ser pobre la imaginación del cronista embelesado, frente a la realidad abrumadora de los hechos. Cada mentira que se estampa en las crónicas apenas es como una florecilla decorativa que juega sobre los músculos brutales del rudo capitán, o que se mece trémula e inofensiva sobre la vorágine auténtica de la selva tropical”.

Germán Arciniegas.

Se habla de la soledad americana a partir del proceso de conquista que asoló estas tierras y diezmó a la población originaria del continente, amén de la destrucción de una parte considerable de sus manifestaciones y objetos culturales propios. Resulta sintomático el caso de la conquista de México llevada a cabo por Hernán Cortés, de la cual comentaba Bernal Díaz del Castillo (1974):

“(...) porque ¿qué hombres ha habido en el mundo que osasen entrar cuatrocientos soldados, y aún no llegábamos a ellos, en una fuerte ciudad como es México, que es mayor que Venecia, estando apartados de nuestra Castilla sobre más de mil y quinientas leguas, y prender a un tan gran señor y hacer justicia de sus capitanes delante de él? Porque hay mucho que ponderar en ello, y no así secamente como yo lo digo, pasaré adelante...”
(p. 285).

Lo que cuenta no es la rotunda victoria militar española relatada por sus cronistas y apólogos, sino más bien la épica de la desesperanza y la desilusión vivida en carne y hueso por los vencidos, los aztecas, quienes vieron desmoronarse los cimientos de su aquilatada civilización. El profesor Rogelio Esteller (1979) lo pone en obscena evidencia:

“La civilización azteca sólo comenzaba su ascenso victorioso cuando los

forasteros, tenidos como dioses o teules por los méxicas en un principio, todo lo turbaron. De pronto aquel mundo que hizo pensar a Bernal Díaz en las cosas de encantamiento contadas en el libro de Amadís, saltó hecho pedazos” (p. 24).

Los aztecas experimentaron un peculiar estado de extrañamiento y abandono teológico, cosmológico y espiritual que se ha prolongado hasta esta resaca que es la Postmodernidad. Ha mediado, por supuesto, el proceso colonizador y de mestizaje racial, religioso y cultural que consolidó la condición bastarda del ser latinoamericano en el coito libertino del español con indias y negras. La bastardía implicaría posteriormente la conducta parricida de los libertadores en la consolidación de las repúblicas que van de México al Río de la Plata.

Hace más de cincuenta años, el poeta Octavio Paz abordó tal fenómeno de disgregación ontológica en la manada al publicar *El laberinto de la soledad* (1950). Al respecto, destaca Enrique Krauze (2000): “Nadie en México, salvo Octavio Paz, había visto en la palabra soledad un rasgo constitutivo, esencial digamos, del país y sus hombres, de su cultura y su historia” (p. 20). Si bien se centra en el caso mexicano, el resto de la América hispana se dejaría enseñorear por esa peculiar manera de estar solo en el colorido, soporífero y variopinto ámbito tropical. Ello sin excluir sus alcances en tanto problemática existencial del hombre universal: “El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad” (Octavio Paz, 1978, p. 175). En lo que toca al ser latinoamericano, se percibe como un estado de orfandad, salvaje y vengador en unos momentos, lánguido en otros. Valga este paréntesis: la comunión esperanzada que era la revolución mexicana por un lado, y los setenta años del imperio clientelar del PRI como su detritus y antítesis. En tal sentido, Héctor Murena (2004) es por demás lapidario: “La soledad, con sus múltiples emisarios, pesa sobre nosotros y nos deforma. (...) ese sentimiento que lleva la impronta de esta soledad sin par, es el sentimiento que nos distingue, es nuestro sentimiento nacional” (p. 85). Invade la cultura popular sin piedad. Tal es la dialéctica del enmascaramiento en la festividad: “Y es significativo que un país tan triste como el nuestro tenga tantas y tan alegres fiestas” (Octavio Paz, 1978, p. 47). El hombre de a pie, envuelto en el vaho alcohólico y en el lúbrico efluvio vaginal, no hace más que gritar su soledad al mundo. La fiesta, la libación y la danza desatadas hasta el amanecer, los chistes y denuestos adobados por el chile de la coprolalia y la violencia machista, son apenas sucedáneos por medio de los cuales se pretende evadir la soledad durante los fines de semana. Al igual que la ilusoria alegría del carnaval de Río de Janeiro: detrás de las comparsas que se pasean contoneándose en el sambódromo, luego de un año de preparativos, viene aparejada la realidad patente en el retorno a la miseria rutinaria.

Un personaje arquetípico latinoamericano que ilustra una de las aristas de nuestra soledad, es el *pachuco*. Su desenfadado vestir, esa terca asunción de no ser ni mexicano ni gringo, la orgullosa y paradójica condición de sentirse distinto y —por ende— excluido, anteceden otras modalidades conductuales tales como las del *niuyorrican* y el *crossover*, bien conocidas en la actualidad. Su referente cinematográfico y tutelar fue encarnado por el actor mexicano Germán Valdés, *Tin Tan*, otro de los héroes enmascarados de México, esta vez en la indumentaria, el habla y el estilo, al igual que los luchadores *El Santo* y *Blue Demon*. Es muy curioso que el actor no aceptara de buenas a primeras el nombre artístico, onomatopeya del sonido de la campana o el cencerro, pues presentía ser víctima de la coprolalia mexicana: chinga a tu madre haciendo sonar el cencerro que lleva al cuello. El *pachuco*, muy a su pesar, es otro de los hijos de la Malinche, la amante de Cortés: “La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El ‘hijo de la Chingada’ es el engendro de la violación, del rapto o de la burla” (Octavio Paz, 1978, p. 72). Se sublima la bastardía a través del culto a la Virgen de Guadalupe, intercesora entre los mexicanos y un Dios en consecuencia más accesible. Tal orfandad es vivida y sufrida en soledad, en el contrasentido de las máscaras que intentan ocultar la mácula, la condición y el estigma de ser un hijo de puta.

En otro orden de ideas, abundan en nuestra historia los casos de políticos y artistas latinoamericanos sumidos en la soledad. La connotación redundante en el fracaso de los proyectos políticos de largo aliento (la Colombeia Mirandina o la Gran Colombia Bolivariana), truncados en un contexto de mezquindad partidista, caudillista y personal. Se suman los nombres de Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Simón Rodríguez y Manuelita Sáenz. La literatura registra ese cerco en soledad si consideramos casos como los de Juan Rulfo, Arguedas y, en especial, César Vallejo. Es el exilio y la exclusión del escenario político y estético convencional.

Permítase —en este punto— una reflexión sobre *Aura*, noveleta de Carlos Fuentes en la que se recrean los demonios del alma mexicana que se aturde en soledad. El número 815 de la calle Donceles, más que la vetusta y anticuada casa de la viuda del general Llorente, es el ámbito intemporal en el cual pasean su desgracia los personajes. Constituye un mundo aparte, enclave de la soledad y la desesperanza, que ratifica el cordón umbilical, no cíclico —allí es imposible el mito de la Edad de Oro cantada por Virgilio—, habido entre el presente y el pasado. El oropel patente en el francés decadente del general Llorente manifiesta no sólo la caída del emperador Maximiliano de Habsburgo en México, sino también la falsa conciencia —cebada en la nostalgia— de su mismísima viuda, atrapada en un culto onanístico y piadoso que repite *ad infinitum*:

“Ella no te habrá escuchado, porque la descubres hincada ante ese muro de las devociones, con la cabeza apoyada contra los puños cerrados. (...) piensas en el roce continuo de la tosca lana sobre la piel, hasta que ella levanta los puños y pega al aire sin fuerzas, como si librara una batalla contra las imágenes que, al acercarte, empiezas a distinguir: Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera” (Fuentes, 1981, página 27).

He allí una referencia a la tirantez entre la revolución mexicana y la Iglesia Católica: el 16 de julio de 1928, el general Obregón, hasta entonces sobreviviente de la Pandilla Salvaje y Mítica de la Revolución, murió abaleado por un fanático católico. Lo cual ensangrentó al país en la barbarie de caudillos y *cristeros*, estigma violento que aún soporta sobre sí el pueblo mexicano (no dejemos de lado que un arzobispo de Puebla había sido asesinado muchos años después, en la también apóstata —respecto al antecedente revolucionario— impiedad de la gestión de Salinas de Gortari). Por lo tanto, pese al relativo marco fantástico de la narración, Fuentes no obvia su preocupación por la historiografía mexicana evidente y perseverante a lo largo de su obra. El nudo gordiano radica en el envilecimiento de la conciencia histórica por la simulación.

Aprovechando esta ocasión, permítasenos citar a Octavio Paz:

“La simulación, que no acude a nuestra pasividad, sino que exige una invención activa y que se recrea a sí misma a cada instante, es una de nuestras formas de conducta habituales. Mentimos por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponernos al abrigo de los intrusos. La mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana, en la política, el amor, la amistad. Con ella no pretendemos nada más engañar a los demás, sino a nosotros mismos. De ahí su fertilidad y lo que distingue a nuestras mentiras de las groseras invenciones de otros pueblos. La mentira es un juego trágico, en el que arriesgamos parte de nuestro ser. Por eso es estéril su denuncia” (Paz, 1978, página 36).

Esta larga cita viene a colación en el estridente y cerrado mundo expuesto a la intemperie que es el 815 de la calle Donceles. Es máscara e impermeable cáscara que esgrime el mexicano medio bajo el oprobioso fardo de su soledad. Lo cual se extiende en las idas y vueltas compulsivas que agobian el hecho escritural, no importa el género: “Revisas todo el día los papeles, pasando en limpio los párrafos que piensas retener, redactando de nuevo los que te parecen débiles, fumando cigarrillo tras cigarrillo y reflexionando que debes espaciar tu trabajo para que la canonjía se prolongue lo más posible” (Fuentes, 1981, página 33). Las memorias del general Llorente son el espejo y la muñeca rusa que embargan

a Felipe Montero en el presente y el inquietante futuro novelado, hasta el punto de descubrirse en aquel otro yo. Aura viene a ser una emulsión de la viuda y nada más, pues su danza caótica y rota remeda a la sobrina degollando —sin duda en un rito propiciatorio respecto a la relatividad del tiempo— a un macho cabrío, otro detalle que nos remite al discurso terrorífico: la sustitución de nuestro cuerpo pecaminoso por el otro, víctima necesaria del sacrificio. De tal manera, Fuentes excita y perturba nuestros sentidos.

Valgan, como cierre en suspenso, estos versos de Vallejo (1979) que se expresan en su soledad andina vivida en el París de 1936:

De todo esto yo soy el único que parte.
De este banco me voy, de mis calzones,
de mi gran situación, de mis acciones,
de mi número hendido parte a parte,
de todo esto yo soy el único que parte.

De los Campos Elíseos o al dar la vuelta
la extraña callejuela de la Luna,
mi defunción se va, parte mi cuna,
y, rodeada de gente, sola, suelta,
mi semejanza humana dáse vuelta
y despacha sus sombras una a una.

Y me alejo de todo, porque todo
se queda para hacer la coartada:
mi zapato, su ojal, también su lodo
y hasta la doblez del codo
de mi propia camisa abotonada.

Referencias bibliográficas

- **Arciniegas**, Germán (1974). *Estudio preliminar en Historiadores de Indias*. USA: Grolier-Jackson.
- **Díaz del Castillo**, Bernal y otros (1974). *Historiadores de Indias*. USA: Grolier-Jackson.
- **Esteller**, Rogelio (1979). *La expresión de la muerte en el mundo azteca prehispánico*. Valencia, Venezuela: Ediciones del Rectorado, Universidad de Carabobo.
- **Fuentes**, Carlos (1981). *Aura*. México: ERA.
- **Krauze**, Enrique (2000). "La soledad del laberinto". En *Letras Libres*, México, octubre de 2000, año II, número 22. Páginas 20-27.
- **Murena**, Héctor (2004). *El pecado original de América*. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta.
- **Paz**, Octavio (1978). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Vallejo**, César (1979). *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.



Ledo Ivo.

Brasil 0 - Venezuela 0, un puente poético en construcción

A Aly Pérez, in memoriam.

A Fernando Rodríguez, estragada mi rabia a tragos.

Muy a pesar de mi ascendencia portuguesa —madeirense por demás, lo cual me salva del denuesto *alfacinha* que se le endilga a los lisboetas—, en el seno familiar casi no tuve contacto con la literatura de Portugal, mucho menos con la de Brasil. Apenas había llegado a mis manos una antología poética de Luis de Camoes, en su lengua original, conmemorativa del día nacional de Portugal. En mi adolescencia importaba más el desempeño —fallido hasta Estados Unidos 94— de la selección de fútbol brasileña en pos del tetracampeonato: para 1982, contaba con el mejor medio campo del mundo, Sócrates, Toninho Cerezo y Falcao apoyando al ponzoñoso Zico; sólo que Italia y Paolo Rossi arruinarían con tres goles la ensoñación de la hinchada verdiamarilla, a la que por entonces me había adscrito. En esa misma década, nos embriagábamos con la música heredera del Bossa Nova, de Antonio Carlos Jobim y del MPB: Chico Buarque, María Betania, Gal Costa, Milton Nascimento y Djavan. Qué decir de las depuradas telenovelas brasileñas que pueden comprender el intervalo que va de *Vale todo* a la muy sensual *Xica da Silva* (no podemos obviar la versión filmica que la antecede, de Carlos Diegues).

Sin embargo, gracias al contacto con el Departamento de Literatura de la Universidad de Carabobo y su revista *Poesía*, teniendo a la vanguardia al poeta Reynaldo Pérez Só, pudimos acceder a la producción poética de habla portuguesa, sobre todo la brasileña. Entre los años 1992 y 1993, un grupo de estudiantes

universitarios, entre los que nos contábamos Pedro Téllez, Slavko Zupcic, Argenis Salazar y este cronista, formamos parte del taller de traducción de poesía en portugués cuyo ductor fue el mismo Pérez Só. Por fortuna, se publicaron traducciones mías en la revista *La Tuna de Oro*, otra de las publicaciones emblemáticas del Departamento: siete textos poéticos de Ledo Ivo, procedentes de su poemario *Crepúsculo civil* (1990), en el número 19 de febrero-marzo de 1994; *Poemas da Negra* (1929) de Mário de Andrade, en el número 21 de enero-febrero de 1995; y tres poemas de Carlos Néjar en el número 23 de enero-febrero de 1996. En este caso, el enemigo a vencer era la traducción literal: se trataba más bien de la conjunción o abordaje simultáneo de la idea patente en imágenes, el tono, el estado anímico y la musicalidad del texto poético. De lo contrario, se fracasaría en un pobrísimo ejercicio de traslación operativa a la manera de los manuales de instrucciones —o peor aun, de los textos marxistas traducidos por la Editorial Progreso de Moscú. Ya lo advierte Pérez Só sin amagues de ningún tipo: “3) Traducir, traducir. Lo hacemos con un autor extranjero, por supuesto. Pero no es una versión, es mi versión, es mi poema. (...) No dejando que la traducción sea lineal”. Otro tanto nos lo justifica Rodolfo Alonso: “Traducir poesía, cosa que por aquellos tiempos hacía asiduamente, al mismo tiempo con ansiosa inquietud y con placentero abandono, fue no sólo la mejor educación (¿iniciación?) literaria posible sino realmente algo esencial para mi vida toda. No sería quien soy sin haberlo intentado”. Veamos un ejemplo, con el cual me hallo compenetrado, “O trapiche” de Ledo Ivo:

El trapiche

Quieres que guarde para ti el rocío.

¿Mas cómo puedo guardar lo que se disuelve
al sol, como el viento, el amor y la muerte?
¿Cómo guardar los sueños que soñamos
al paso que caminamos despiertos
en lo oscuro y sin nadie a nuestro lado?
¿Y los susurros de labios encantados
en el otro lado del muro? ¿Y la hierba que se esparce
en la pista del aeropuerto? ¿Y la mancha que aparece
en la cáscara del mango maduro?
¿Cómo guardar la brisa sibilante
en el combés del navío? ¿Y el vuelo del pájaro?
¿Y la barca abandonada que atraviesa el río
y para bajo la cubierta?
¿Cómo y por qué guardar un arreo herrumbroso
y la ceniza de la hoguera
y la lluvia que llovía y el viento que venteaba?

La nada guardaremos, nosotros que somos
el depósito de todo, el baúl y el trapiche.
El rocío, que es eterno, se evapora
llegada su hora. Y nuestros sueños
nos guardan fielmente en sus sepulcros.

El poema se refiere a un trapiche, palabra válida en Brasil y Venezuela, esto es el lugar donde se almacena la caña de azúcar y se elabora el aguardiente de caña, su veneno en la acepción baudelaireana. Si se apelara al título “El almacén”, destruiría el ámbito y el espíritu rural del texto, extensivos en la consideración metafísica y existencial allí inmanentes. La búsqueda de la unicidad del ser en la dispersión. Si se quiere, manifiesta el *ars poética* de Ledo Ivo: “Mi ambición, en la mañana de los primeros versos tuertos y de la prosa balbuceante, era crear un recipiente formal que me contuviese por entero, en una melodía durable” (*Confesiones de un poeta*, 2004, Academia Brasileña de las Letras-Topbooks, p. 13). El trapiche es la metáfora maravillosa y lograda de la cual se vale Ivo en la configuración del corpus del poema. Sencilla e impune, inmediata a nuestra paradójica condición, la de ser víctimas propiciatorias de los equívocos fundados en la poco probable conciliación habida entre el deseo y la realidad que nos ampara importunamente, como si fuésemos intrusos; despojada de la retórica hueca y abusiva en la aprehensión del paisaje y los objetos en los que nos reconocemos día tras día.

Hoy, traduciendo una interesantísima conversación de poetas brasileños — que nos envió a la redacción de *Poesía* el también amigo y poeta Floriano Martins—, constatamos la brecha que nos separa de la poesía del gigante amazónico. De lado y lado. Muy a pesar de nuestra vecindad geográfica, es menester aproximarnos en las virtudes y las falencias. Uno de los obstáculos lo representa la condición idiomática de cada cual, pese a que ambas lenguas son romances. Hay muy escaso interés en aprender el idioma del otro, aunque las excepciones al respecto constituyan una valiosa contribución en la construcción de un puente cada vez más necesario, en el combate a un proceso de globalización de una gula sin par, por cierto, una barrera bien notable. La poeta Astrid Cabral no deja pasar la limitante cultural: “Pienso que lo que ha ocasionado ‘un cierto vacío’ en las relaciones entre Brasil e Hispanoamérica, ha sido la influencia masiva y hegemónica de Norteamérica, adueñándose de todo y cualquier espacio, asimismo los recónditos lugares personales. Estados Unidos extendió el monopolio económico a las demás áreas. Comemos, vestimos, leemos y vivimos norteamericanamente —*the american way of life*, N.T.— (¡todavía bajo protestas! ¿Quién está virgen de unos pantalones Lee, o nunca mató el hambre en McDonald’s?). Al parecer, el Alca no repara en este tipo de detalles; no conviene la integración cultural de la América Latina, pues el todo estriba en el des-

igual intercambio de mercancías que atenuará el abultadísimo déficit fiscal de los Estados Unidos. Valga como colofón de este párrafo, la pertinencia de la integración latinoamericana per se, sin la mediación de gendarmes y mercaderes “protestantes”: “Un pueblo no alcanza el estado de civilización sumándose al proyecto de otro pueblo, sino tomando conciencia de su ser en el mundo, de su identidad y su especificidad cultural” (*América como civilización emergente*, de Adolfo Colombres, 2004, Editorial Sudamericana).

Por supuesto, tenemos el condicionante editorial de ambos lados de la frontera. No sólo en lo que toca a la edición recíproca como tal, sino en su divulgación continental. La referida conversación sostenida por los poetas brasileiros Alberto da Costa e Silva, Carlos Néjar, Astrid Cabral, Claudio Willer, Alvaro Alves de Faría, Alexei Bueno y Flavio Khothe, arrojó un desconocimiento casi generalizado de la poesía venezolana actual. Fuera de nombres como los de Andrés Bello y Vicente Gerbasi, apenas se asoman poetas como Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Edmundo Aray y María Antonieta Flores. Sin embargo, el poeta Floriano Martins se ha dedicado a la divulgación de la poesía venezolana por medio de su revista virtual *Agulha*. Recientemente, el poeta Armindo Trevisan prologó una antología poética de Pérez Só, publicada por Monte Ávila Latinoamericana. Uno de los pocos poetas venezolanos traducidos en portugués y editados en Brasil es Vicente Gerbasi con su libro *Olivos de eternidad*. Es de admitir que nuestras editoriales han fallado en la divulgación continental de la literatura venezolana, en especial el caso de los poetas. En Brasil hay un conocimiento más cabal del quehacer poético argentino, chileno y peruano.

En Venezuela, da la impresión de que se conoce algo más de la poesía brasileña del siglo XX. Ya se había dicho que la revista *Poesía* ha divulgado poéticas no tradicionales, como las de Brasil y Portugal, incluso el trabajo de poetas angoleños que escriben en portugués. En sus páginas tenemos textos poéticos y entrevistas realizadas a poetas tales como Ledo Ivo, Carlos Néjar, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Joao Cabral de Melo Neto, Floriano Martins, entre otros. Otro tanto ocurre con *La Tuna de Oro*, cuyo mercado divulgativo descansa en los estudiantes y docentes de la Universidad de Carabobo. Por otra parte, la colección Biblioteca Ayacucho ha editado títulos de poetas, narradores y ensayistas brasileños: Gilberto Freyre, Joaquim María Machado de Assis, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Sergio Buarque de Holanda, Jorge Amado y los poetas Oswald de Andrade y Mário de Andrade. Fundarte publicó dos antologías de poetas brasileños: Ferreira Gullar (*La lucha corporal y otros incendios*, 1977, traducción de Santiago Kovadloff) y Joao Cabral de Melo Neto (*Antología poética*, 1979, traducción de Margara Russotto). Ejemplos que nos permite la fragilidad de nuestra memoria. Sin embargo, el inventario comprende desde el

“fecundísimo modernismo brasileño” (Rodolfo Alonso dixit) de voces tales como la de Mário de Andrade, atravesando la poesía concreta de Ferreira Gullar, hasta el cierre del ciclo que representa la obra de poetas significativos como Joao Cabral de Melo Neto, Ledo Ivo y Carlos Néjar.

Por supuesto, ambas naciones parten de experiencias históricas peculiares. Pedro I proclama en 1822 la Independencia de Brasil, luego del traslado de la corona portuguesa al territorio amazónico, producto a su vez de la invasión napoleónica a la Península Ibérica. Ya no se trataba de un Virreinato, la mudanza y el acarreo trajo consigo la corte portuguesa a América con su cargamento de cultura, intelectuales y poesía. En el caso de Venezuela, la cautividad de Fernando VII a manos del ambicioso corso supuso un perfecto pretexto para la declaración de independencia del 19 de abril de 1810, la cual desembocaría en las mismísimas puertas del antiguo Imperio Inca. Quién iba a esperarlo de una modesta Capitanía General del Imperio Español. Sin embargo, las peculiaridades de cada cual incitan vivamente el acercamiento, más allá de la ausencia de la materia cultural en las cartas de intención y acuerdos recién firmados entre los presidentes Lula y Hugo Chávez Frías.

Cerremos este inventario binacional con estos versos de Carlos Néjar:

Cerrado para el balance
de todas las cobardías
y los actos heroicos —tan pocos—
dispongo las aptitudes
y las líneas de fuego
sin armisticio.
Me dispongo en esto
porque el equilibrio
es una camisa de fuerza
en mi cuerpo
y no tengo dónde poner
las ropas de la ambición
a no ser en la maleta vieja
del ático de la infancia.

Nota

Las traducciones de los textos en portugués, tanto los de prosa como los poemas, fueron realizadas por el autor del presente trabajo.

Bonus track

Pastiche de aforismos sobre poética (Serie 1)

“El propósito de las palabras es transmitir ideas. Cuando las ideas se han comprendido, las palabras se olvidan”.

Chuang Tzu.



- 1. La poesía es arte que se manifiesta por la palabra, como la música es arte que se manifiesta por los sonidos, y la pintura arte que se manifiesta por los colores y las líneas, Johannes Pfeiffer.** Pese a su óptica e influjo fenomenológicos, tal concepto es pertinente en su transparencia y simplicidad. La Poesía, sin duda, constituye la afortunada fusión de la palabra, la musicalidad y la imagen en la aproximación paradójica al mundo que seduce tanto al poeta como al lector devoto. Es la más grande y omnipresente de las artes, pues ennoblece la lengua de los hombres, como dice Jorge Luis Borges. Además, no puede circunscribirse al estrecho y mezquino espacio del término “literatura”, o —peor aun— de la infame categoría “género literario”. Ha forjado desde sus inicios —lo cual desborda la mismísima invención de la escritura— un metalenguaje propio que abarca e impregna al mundo y sus objetos. Las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira suponen el vínculo habido entre filosofía y poesía: el asombro contenido en la mítica visión del universo que se ha plasmado en tan ásperas y primigenias paredes.
- 2. Un poema no se baña dos veces en el mismo río, Efrén Barazarte.** En este caso, antes del comentario, es obligatorio aclarar que el poeta lo manifestó en el último tercio de una faena presocrática, blandiendo la toledana frente al escurridizo miura. El aforismo apunta a la multiplici-

dad de lecturas que el texto poético sugiere. Asunto que aparenta ser obvio, pero de difícil asimilación: pues una ramplona y presuntuosa hermenéutica del poema sólo conduce a un callejón sin salida, llámese análisis estructural o lectura transdisciplinaria del texto literario, o mútese en la estúpida costumbre de asirlo por vía de la consideración biográfica y anecdótica del poeta. La lectura y el lúdico goce del poema estriban en el sacro y delicuescente instante en que nuestros ojos topan —de improviso— con la revelación portentosa: las abejas bullen en la colmena, ebrias de miel, tendiendo un puente pleno de emociones.

3. **La Naturaleza ama esconderse, *Heráclito*.** La Poesía es una apología de tal aforismo. Es un suplicio de Tántalo o un extenuante afán de Sísifo determinar qué verdad subyace en el poema. Los versos no forman parte de decálogo moral alguno, ni mucho menos de la inútil preceptiva de tratadistas que utilitariamente buscan hallar la comprensión de lo incomprendible. El paisaje interiorizado se oculta tras la geografía y la aprehensión topográfica fundada en la biografía del poeta. Es comparable a los cervatillos traviosos, candorosos, febriles y juguetones que recorren la mística campiña que es el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.
4. **Sin mentir, no decir toda la verdad que es un desangrar del corazón, *Baltasar Gracián*.** Si tomamos en cuenta el aforismo anterior y lo contrastamos con una consideración cursi y kitch del poema, el comentario de este aserto descansa entonces en el silencio de los espacios en blanco con el que nos premia la Poesía. ¿Cómo describir el imperceptible sonido de los pétalos de los tulipanes estrellándose deliciosamente en el piso?
5. **Porque no el mucho saber harta y satisface al alma, sino el sentir y gustar las cosas internamente, *San Ignacio de Loyola*.** Más allá de ver y experimentar con la imaginación de los sentidos “la longitud, anchura y profundidad del infierno”, no es posible la Poesía apelando solamente a los artilugios del intelecto y la retórica. En muchos afortunados casos, el poema comienza a moverse en el vislumbre de una imagen aparentemente salida de no se sabe dónde. Como bien lo comenta Octavio Paz, en ello consiste el salto al vacío. Sin embargo, la imagen fue sentida, acariciada y soñada en la imprecisión del momento, en el estrechamiento de las vísceras. Entonces, la preocupación gramatical pasa a un segundo plano o, mejor aun, queda de lado y a la vera del juego del lenguaje.
6. **Un poema es absurdo: a los ojos, a los oídos, a la inteligencia.**

No al estómago donde residen las emociones, dice Aquilino, Reynaldo Pérez Só. El poema es una experiencia única e irrepetible, tanto en su escritura como en su generosa y sentida lectura. Su existencia no radica ni se justifica en el acercamiento escolástico de parte de despistados críticos y amargados profesores. Es texto que afecta maravillosa y terriblemente a otros libros vivos, los hombres, como bien lo dice Gracián en *El confesionario*. Por eso el poeta nos recuerda que “La palabra es muy posterior en la construcción de un poema”, ello en una vindicación a la primera de sus instancias: el Poema-Vida que apunta a la transparencia de la expresión y no, mil veces no, a la construcción fútil de fachadas barrocas y abstrusas que tan sólo esconden ruinas y objetos estériles.

7. **El Mal introduce la sorpresa, la innovación en este mundo rutinario. Sin él, llegaríamos a la uniformidad, sucumbiríamos en la idiotez,** José Antonio Ramos Sucre. ¿Acaso la Poesía tiene color? ¿Es moral o amoral? ¿Es blanca o negra? ¿La Poesía salva o extravía al hombre? De lo que sí se puede estar seguro, en la precariedad de la lengua y el habla, es de su actitud escurridiza ante la discusión y la polémica estériles. No presta su voz a homilías moralistas desde oxidados púlpitos, ni a discursos consolatorios que provengan de socialistas utópicos u organizaciones de caridad. Parafraseando a Eliot, cuando se aproximaba a la obra de Baudelaire, la poesía puede transformarse en una blasfemia u oración invertida que cante a la vida en las sucias calles pletóricas de prostitutas chupando en los rincones, cadáveres acuchillados y borrachos de cráneos aplastados por los caballos. Se detiene en la dulce orgía que se adueña de la belleza de los objetos en el mundo, sin importar su consistencia o tenor. Es oportuno un comentario de la poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen: “La moral del poema no depende de ningún código, de ninguna ley, de ningún programa que le sea exterior, pero, porque es una realidad vivida, se integra en el tiempo vivido”. De ahí su intemporalidad, así simule ser un objeto apremiado por la entropía o la depreciación del tiempo histórico.
8. **En el poema el cuerpo es el espacio / y es el lastre,** *El Gallo Enrique Mujica*. El aforismo sugiere que el poema es la contemplación y la autopsia de un cadáver exquisito, por supuesto, más allá de la escritura automática, bien sea la descubierta por André Breton o la vivenciada hasta los tuétanos por un tipo llamado Antonin Artaud.
9. **Quien no ve el mundo para perturbar, no merece respeto ni paciencia,** *René Char*. El poema no es una insípida fotografía del entorno. Por el contrario, nos puede conmover en la plácida transparencia

de un haiku o por medio de la increpación en la simulación de un código del escándalo, a la manera de las crudas letrillas satíricas de Quevedo. Antes que transformar el mundo, la Poesía procura una mirada sesgada e inédita de él. Fundada, eso sí, en la capacidad de asombro del hombre, atrofiada por el ruido y la prisa pecuniaria y consumista.

- 10. La belleza del ánfora de barro pálido es tan evidente, tan cierta, que no puede ser descrita.** Pero yo sé que la palabra belleza no es nada, sé que la belleza no existe en sí pero es apenas el rostro, la forma, la señal de una verdad de la cual ella no puede ser separada. No hablo de una belleza estética pero sí de una belleza poética. *Sophia de Mello Breyner Andresen.*

Sobre el autor

José Carlos De Nóbrega

Ensayista y narrador venezolano (Caracas, 1964). Licenciado en educación, mención lengua y literatura, de la Universidad de Carabobo (UC). Ha publicado los libros de ensayo *Textos de la prisa* y *Sucre, una lectura posible*, ambos en 1996, y *Derivando a Valencia a la deriva* (2006). Fue director de la revista *La Tuna de Oro*, editada por la UC. Forma parte de la redacción de la revista *Poesía*, auspiciada por la misma casa de estudios.