

INTI: Revista de literatura hispánica

Number 37
Venezuela: Literatura de fin de Siglo

Article 1

1993

INTI Número 37-38 (Primavera-Otoño 1993)

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



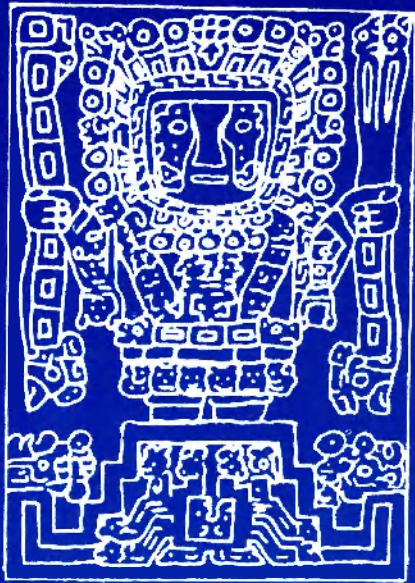
Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

(Primavera 1993) "*INTI* Número 37-38 (Primavera-Otoño 1993)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 37, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss37/1>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.



INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

VENEZUELA

LITERATURA DE FIN DE SIGLO

JULIO ORTEGA • JUAN LISCANO • JOSE BALZA
MILAGROS MATA GIL • ANGELA ZAGO
ANA TERESA TORRES • YOLANDA PANTIN
HUMBERTO MATA • BLANCA STREPPONI
MARIA AUXILIADORA ALVAREZ
MICHAEL DOUDOROFF • FRANCISCO RIVERA
LUIS BARRERA LINARES • PATRICIA GUZMAN
JESUS ALBERTO LEON • LUIS EYZAGUIRRE
CONSUELO HERNANDEZ
GLORIA DA CUNHA-GIABBAI
BARBARA YOUNOSZAI • IRAUSQUIN ROSSI
AMARILIS HIDALGO DE JESUS
LYDIA APONTE DE ZACKLIN • CARLOS NOGUERA
GONZALO RAMIREZ QUINTERO
RAFAEL CASTILLO ZAPATA
ALFREDO CHACON • MIGUEL GOMES
ALEJANDRO VARDERI • SUSANA ROTKER
VERONICA JAFFE C. • MARIA ANTONIETA FLORES
JACQUELIN GOLDBERG • SALVADOR GARMENDIA

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico e ideológico representado en los enfoques. Se dará prioridad a los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellos firmados.

INTI se publica dos veces al año (primavera y otoño). Los trabajos deben ser enviados en original y dos copias con una breve nota biobibliográfica a Roger B. Carmosino, Director (Department of Modern Languages, Providence College, Providence, Rhode Island, 02918, USA). Los trabajos deben ser recibidos antes del 30 de septiembre para el número de primavera y antes del 28 de febrero para el número de otoño. El Director de la revista notificará a los autores de la aceptación o rechazo del trabajo presentado sólo si el autor envía sobre estampillado.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas (con notas incluídas).

Las notas deben consignarse al final del artículo según uno de los dos sistemas sugeridos por el *MLA Handbook for Writers*. Se devolverán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar, a pedido del autor.

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Revista de Literatura Hispánica, Department of Modern Languages, Providence College, Providence, Rhode Island 02918 (USA).

SUSCRIPCION ANUAL:

Individuos: \$US25.00

Bibliotecas e instituciones: \$US45.00

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

NUMERO 37-38

PRIMAVERA 1993 – OTOÑO 1993

DIRECTOR-EDITOR

ROGER B. CARMOSINO, Providence College
Providence, Rhode Island 02918 (USA)

EDITORA DE CRITICA LATINOAMERICANA

GWEN KIRKPATRICK, University of California, Berkeley
Berkeley, California 94720 (USA)

EDITOR DE CRITICA ESPAÑOLA

ANTONIO CARREÑO, Brown University
Providence, RI 02912 (USA)

EDITOR DE CREACION LITERARIA

PEDRO LASTRA, State University of New York
Stony Brook, NY 11794 (USA)

JEFE DE RESEÑAS

OSCAR RIVERA-RODAS, University of Tennessee
Knoxville, Tennessee 37996 (USA)

COMITE EDITORIAL

FERNANDO ALEGRIA, Stanford University

RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ, The City College, CUNY

JOSE LUIS COY, University of Connecticut, Storrs

MANUEL DURAN, Yale University

AMERICO FERRARI, Université de Genève

MALVA FILER, Brooklyn College, CUNY

JOSE OLIVIO JIMENEZ, Hunter College, CUNY

HERNAN LAVIN-CERDA, Universidad Nacional Autónoma de México

ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ, Universidad Central de Venezuela

MARIA MAYORAL, Universidad Complutense, Madrid

ROBERT G. MEAD JR., University of Connecticut, Storrs

ROSE MINC, Montclair State College

JULIO ORTEGA, Brown University

JOSE MIGUEL OVIEDO, University of Pennsylvania

GEOFFREY RIBBANS, Brown University

CARLOS ROJAS, Emory University

FLORA SCHIMINOVICH, Barnard College

SAUL YURKIEVICH, Université de Paris, VIII

INTI is a member of CELS
Conference of Editors of Learned Journals
CELS 1992 Phoenix Awards
for
Significant Editorial Achievement

Patrocinada por Providence College
Providence, Rhode Island 02918 (USA)

Copyright © 1993 by
INTI ISSN 0732-6750

INTI

REVISTA DE LITERATURA
HISPANICA



NUMERO ESPECIAL

VENEZUELA
LITERATURA DE FIN DE SIGLO

Editado por
JULIO ORTEGA
Brown University

PATROCINADO POR PROVIDENCE COLLEGE

NUMERO 37-38

PRIMAVERA 1993 – OTOÑO 1993

INDICE

JULIO ORTEGA: Venezuela fin de siglo	1
--	---

TESTIMONIOS DE PARTE

JUAN LISCANO: Venezuela: cultura y sociedad a fin de siglo	7
JOSE BALZA: El delta del relato (Confesiones en Brown University)	17
MILAGROS MATA GIL: El espacio de la nostalgia en la escritura venezolana	23
ANGELA ZAGO: Testimonio y verdad: un testimonio sobre la guerrilla	29
ANA TERESA TORRES: El escritor ante la realidad política venezolana	37
YOLANDA PANTIN: De <i>casa o lobo</i> al <i>Cielo de París</i> : El futuro imposible	47
HUMBERTO MATA: Flechas en la incertidumbre	57
BLANCA STREPPONI: El mal, los verdugos y sus víctimas: Acerca de una escritura compartida en el <i>Diario de John Robertson</i>	61
MARIA AUXILIADORA ALVAREZ: Voces o seres cercanos	69

POESIA Y FICCION: LECTURAS

MICHAEL DOUDOROFF: <i>Nuevo Mundo Orinoco</i> , de Juan Liscano: Reflexiones sobre sus contextos	81
FRANCISCO RIVERA: Sobre narrativa venezolana: 1970-1990	89

LUIS BARRERA LINARES: La narrativa breve de Oswaldo Trejo: más allá del textualismo	97
PATRICIA GUZMAN: El lugar como absoluto (Vicente Gerbasi, Ramón Palomares y Luis Alberto Crespo)	107
JESUS ALBERTO LEON: La narrativa de la adolescencia: ¿signo de crisis social?	117
LUIS EYZAGUIRRE: Eugenio Montejo: poeta de fin de siglo	123
CONSUELO HERNANDEZ: La arquitectura poética de Eugenio Montejo	133
GLORIA DA CUNHA-GIABBAI: La problemática de la mujer hispanoamericana como reflejo del conflicto social: <i>No es tiempo para rosas</i> de Antonieta Madrid	145
BARBARA YOUNOSZAI and ROSSI IRAUSQUIN: Not Establishing Limits: The Writing of Isaac Chocrón	155
AMARILIS HIDALGO DE JESUS: Abrapalabra: el discurso desmitificador de la historia colonial venezolana	163
LYDIA APONTE DE ZACKLIN: Escritura, exactitud y fascinación en la narrativa de José Balza	171
CARLOS NOGUERA: La convergencia múltiple (Una aproximación a la narrativa de José Balza	179
GONZALO RAMIREZ QUINTERO: La poesía venezolana actual: tres ejemplos	187
RAFAEL CASTILLO ZAPATA: Palabras recuperadas, la poesía venezolana de los ochenta: rescate y transformación de las palabras de la tribu (El caso "Tráfico")	197

ALFREDO CHACON: María Auxiliadora Alvarez: cuerpo y ca(z)a de palabras	207
---	-----

CULTURA Y SOCIEDAD

MIGUEL GOMES: El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana	217
---	-----

ALEJANDRO VARDERI: Los talleres literarios en la formación de la literatura del fin de siglo	225
---	-----

SUSANA ROTKER: Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década	233
---	-----

NOTAS

VERONICA JAFFE C.: Anotaciones sobre la literatura venezolana	245
--	-----

MARIA ANTONIETA FLORES: La inevitable visión sombría	253
--	-----

JACQUELIN GOLDBERG: Dos notas: El desconocido confiesa; El caleidoscopio de enfrente	257
---	-----

SALVADOR GARMENDIA: Por qué escribo	263
---	-----

'INTI: GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS	273
--	------------

EDICIONES INTI

INTI anuncia la primera de su serie de publicaciones literarias y académicas

PARA NO VOLVER A LA MANCHA

(El Quijote y la escritura innovativa)

Textos de Edgardo Rodríguez Juliá, Carmen Boullosa, Michael Bell, Gonzalo Díaz Migoyo, José Antonio Millán, Alejandro Sánchez Aizcorbe, Roberto Ruiz, Carlos Rojas, Adolfo Castañón, Francisco Hinojosa

Edición de Julio Ortega

Pedidos: cheque o giro por \$20.00 a INTI, Department of Modern Languages, Providence College, Providence, R.I. 02918.

EDICIONES INTI considerará propuestas de publicación. Enviar descripción del libro, Índice y un capítulo.
Julio Ortega y Roger Carmosino, Editores.

VENEZUELA FIN DE SIGLO

(Introducción al simposio "Venezuela: Cultura y sociedad al final del siglo," Brown University, octubre, 1991)

Julio Ortega
Brown University

Venezuela, este fin de siglo será un privilegiado espacio latinoamericano de resoluciones. Un laboratorio donde los grandes dilemas irresueltos de nuestra modernidad desigual, se demostrarán tanto en su promesa incumplida como en sus realizaciones posibles. Pero, sobre todo, en su peculiar diferencia nuestra. Esto es, en su definición cultural.

Todo confirma que el proyecto de la modernidad, y no sólo de nuestro lado del descubrimiento, sucumbe ante las evidencias de la desigualdad, la injusticia y la violencia; a tal punto que América Latina bien podría ser, este fin de siglo, las primeras ruinas de la modernidad. Pero también es cierto que en América Latina se levantan los edificios del comienzo del siglo venidero, y aunque están hechos de otros materiales, a veces sólo del discurso, responden por la otra modernidad, la de la diferencia cultural, vivida y sobrevivida desde la capacidad de resistencia de nuestros pueblos. Desde este lado de la promesa, como en la mejor tradición latinoamericana, casi todo, todavía, está por hacerse.

En esta hora de balances y prospecciones, al final y al comienzo de nuestra historicidad conflictiva, la cultura es, nuevamente, la fuente de nuestra comunidad. Somos, de hecho, y a pesar de todas las disuaciones y jerarquizaciones, una federación de culturas, y en ella hemos adquirido nuestra verdadera ciudadanía latinoamericana. Esa fuente es, por lo mismo, la reserva de nuestra diferencia, y en ella recobramos la palabra comunitaria, muchas veces rota por la modernización compulsiva, pero una y otra vez reparada, restituida, por la fuerza democratizadora del diálogo en que adquirimos nuestra propia voz.

Por eso Venezuela. Porque en Venezuela la cultura se ha formado como un sistema mediador entre las hipótesis y los desencantos de la modernidad; porque en sus núcleos de creatividad y en sus nudos de resistencia, es posible reconocer la rehumanización del espacio y del otro. Esta cultura presupone una red de solidaridades, y sutura las heridas tanto como abre los puentes y sostiene las interrogaciones. En contra de la conversión de la sociedad en mercado, en homogenización indistinta, la cultura y las artes apuntalan las diferencias de la individualidad, la distinción de lo heterogéneo; y hasta son capaces de recobrar la plaza pública ocupada.

La literatura venezolana se distingue de inmediato por su sentido de pertenencia, por esa voz clara y urgida que da sentido al lugar donde somos gracias al hablar en que estamos. De las nostalgias y apasionamientos de la pertenencia, de la pérdida y ganancia del lugar donde el sujeto reconoce su nombre, esta literatura da cuenta en los recuentos de la tribu. Se trata aquí de la intimidad de la escritura, que restablece las mediaciones solidarias entre el nombre y las cosas a favor del sujeto hecho palabra. Desde Teresa de la Parra hasta María Auxiliadora Álvarez, el sujeto es actor de su autoría, y se da nacimiento a sí mismo al recortarse sobre el discurso. Tal como ocurre en los relatos de José Balza, relatos de retorno y reacopio, donde el sujeto es el signo abundante de la escritura del mundo. O en las fabulaciones del lugar que reescriben la aventura de lo vivo, en la memoria que reemplaza a la historia, tal como ocurre en la ficción de Alejandro Rossi, Adriano González León y Antonio López Ortega.

A la deriva de la modernidad, la cultura sostiene las fidelidades de la pertenencia. Los sujetos de esta heterodoxia de lo moderno somos un diálogo virtual, interpuesto y restitutivo. Pocos lugares, en efecto, se han construído, desde sus albas y sus salvas del origen, como un espacio geográfico del diálogo posible. Espacio que abre los ojos del cantor, y llena el habla del canto. Es lo que había previsto Lazo Martí en estos versos, donde José Ramón Medina vió la emoción de los llanos:

El horizonte y yo vamos
solos por la llana tierra:
me enlazó todos los rumbos
su audacia de sogá abierta

Juan Liscano observó que en *Canaima* de Rómulo Gallegos la naturaleza no había acabado de hacerse. Y es que en la misma literatura venezolana todo está en gestación. En el proceso de ese devenir las palabras son la forma que adquiere un mundo transitivo y hermoso. Esa pasión de hechura está en los cantos de Liscano como está en el precipitado verbal de Juan Sánchez Peláez y en las fulguraciones de Rafael Cadenas.

Por un lado, en Mariano Picón Salas estos procesos de la formación nacional nos reconocen como una alegría de la inteligencia mutua. Esa calidad

civilizadora y humanizadora de la reflexión de Picón Salas es una verdadera matriz intelectual. Comunica el discurso de la hechura común, que la escritura busca fijar. Por otro lado, en los relatos de Salvador Garmendia los hombres y las mujeres son la hechura conflictiva del medio violentado, la humanidad desgarrada en su gestación misma. Nos es preciso seguir estos procesos formativos para escuchar mejor al sujeto de las gestaciones, a esa voz que nada da por definitivamente hecho. Nos faltan estos mapas de la cultura venezolana para comprender mejor no sólo el destino de sus figuras mayores en el diálogo sino nuestro propio lugar en el mismo.

La geografía de la imaginación venezolana, en esta larga hora crítica, puede revelarnos rutas y pasajes hacia próximos espacios de concurrencia, allí donde los términos de la diferencia sean de reafirmación mutua.

Venezuela ha sido un espacio privilegiado, y generoso, del diálogo iberoamericano. Nos toca ahora escucharlos a Uds.

I. TESTIMONIOS DE PARTE

VENEZUELA: CULTURA Y SOCIEDAD A FIN DE SIGLO

Juan Liscano

Si tuviera que resumir en un subtítulo elocuente lo que expondré en esta honrosa intervención inaugural, este rezaría así: Venezuela, de la Transculturación a la Dependencia.

Hay transculturación cuando se establecen intercambios culturales, cuando se operan mezclas que producen simbiosis y ósmosis entre las culturas, cuando el sincretismo puede llevar a la investigación de los diferentes orígenes étnicos y sociales. La cultura occidental es obra de intercambios entre los más diversos pueblos, unos autóctonos en relación con invasiones ulteriores, como sucedió con las llamadas indo-europeas. En las transculturaciones pueden convivir, como en la India, cultos, cosmogonías y mitologías diversas hasta formar un nuevo cuerpo cultural. Sería el caso del helenismo.

La dependencia tiene elementos de transculturación o aculturación pero predomina ostensiblemente el imperialismo económico, político y cultural, en forma frecuentemente impuesta o bien producida por la endeblesz autóctona, la corrupción de las costumbres, los gobiernos títeres, la incoherencia social. Sería el caso de las sociedades africanas desbaratadas por la Trata, la colonización, la explotación brutal de las naciones y los gobiernos europeos. Hoy los países africanos recibieron la Independencia pero el trauma sufrido desde el siglo XIV en que se inició la Trata hasta después de la Segunda Guerra Mundial, no ha permitido procesos de reintegración y desarrollo. Esos países siguen siendo coloniales pese a la Independencia. El orden original fue destruido y no pueden volver a él, pero fuerzas atávicas impiden, por otra parte, que tomen un camino de desarrollo al igual que algunos países asiáticos, tal el Japón.

El proceso formativo de la implantación hispano-lusitana fue transculturativo, después del Descubrimiento, con rasgos estudiados no siempre con

objetividad. Por ejemplo, entre la visión de Claude Levy Strauss, uno de los fundadores del estructuralismo antropológico, en su famosa obra *Tristes Trópicos* de 1955, y el nuevomundismo utópico de Juan Larrea y Waldo Frank, o el nacionalismo retórico de Darío en algunos poemas americanistas o la visión ariélica de Rodó, existe un abismo difícilmente franqueable.

Limitándome a Venezuela, tal como lo pide este Simposio, vuelvo de decir que pasó de procesos transculturativos desordenados, a la Dependencia sumisa hacia Estados Unidos, no sólo porque esta gran potencia profesa una política de predominio (*el Destino Manifiesto*), sino porque el desarrollo transculturativo venezolano fue espontáneo en el campo agrario, obra de siervos y esclavos, después de campesinos y peones, cuyas manifestaciones y creaciones rituales nunca despertaron interés en los estamentos sociales más altos y tampoco en los gobiernos, generalmente de iletrados trepadores prevalecientes desde la Independencia. Los gobernadores españoles, con honrosas excepciones tal don Vicente Emparán, admirado por Humboldt como genuino representante de la Ilustración, no tenían la función de fomentar la cultura popular. Eso quedaba a cargo de la Iglesia, la cual hizo mucho en ese aspecto, revistiendo de catolicidad festivales orgiásticos o irreverentes, paganos o agrícolas, formados en el terruño con presencias transculturadas europeas, africanas e indígenas.

Tuve la iniciativa, en mi juventud, de ser uno de los pioneros en el estudio de la Cultura Popular Tradicional de Venezuela, la cual me reveló sus secretos, magias, supervivencias, creaciones y realidades sincréticas. Hoy en día, la dependencia y la transculturación negativa traídas por la tecnología audiovisual, sobre todo por la T.V., simple receptor de videos norteamericanos de comercialización amoral pues constituyen, en general, expresiones del culto de la violencia por la violencia misma, han alterado, globalmente, valores, jerarquías, tradiciones, comportamientos de la población de menores recursos, afectando también en la misma forma, a los estamentos superiores y, en particular, a la juventud alienada de espectáculo, consumo, modas norteamericanas.

El Descubrimiento fue un hecho fortuito determinado por un conjunto de circunstancias convergentes en ese fin del siglo XV y de ninguna manera proyecto civilizador preconcebido. Confluyeron a ese encuentro con tierras desconocidas: subyacencias arquetipales y culturales de la Antigüedad y de la Edad Media; los viajes de Marco Polo y las fábulas de falsos viajeros como Sir Jhon de Mandeville; el creciente tráfico marítimo mediante el desarrollo de la cartografía y de técnicas de navegación perfeccionadas entre las que cuenta mucho la fabricación de embarcaciones aptas para larga travesía; el interés comercial por vincular a Europa, al Papado, a las Coronas, a los banqueros, nuevas regiones y sociedades; el humanismo antidogmático renacentista; la afirmación de una nueva monarquía fanáticamente católica como los Reyes Fernando de Aragón e Isabel de Castilla; personalidades ambiciosas y tenaces

como Cristóbal Colón, ducho en travesías marítimas. Arciniegas señala que el Papa Inocencio VIII financió el planisferio de Henricus Martellus, divulgado en 1489, inspirado en la cartografía china, en el que aparece prefigurado el Nuevo Mundo. De lo expuesto extraigo la conclusión de un ensayo publicado en 1979, donde señalo que la formación de los grandes mitos del Nuevo Mundo, entre ellos el Dorado situado en la Guayana venezolana, se desprenden del inconciente colectivo europeo y se aculturán en el Nuevo Mundo con aportes indígenas mitológicos, cosmogónicos y mágicos.

La transculturación hispano-indígena-africana no sólo creará la entidad de mitos arquetipales universales, sino del folklore, en sus aspectos literarios, plásticos, ceremoniales, anímicos. La población de fantasmas y aparecidos será numerosa: Sayona, Dientona, Animas Solas o en cortejo, carretones nocturnos con su carga de esqueletos, tal como los pintó el fúnebre y genial intérprete de la España Negra, José Gutiérrez Solana; monjes errantes, luminarias de almas en pena, procesiones de encapuchados, descabezados portando sus cabezas, Lloronas, niñas de la niebla, enanos, gigantes, leñadores y hachadores espectrales, animales maléficos: la Mula "maníá", el Potro del Demonio, el Mocho de Martín Gala "que el que lo monta, lo paga", el Caballo Blanco, el Caballo de la Media Noche; el Salvaje medio bestia y medio humano que rapta a las mujeres lavadoras en ríos, quebradas y lagunas, las monta a un árbol y les lame la planta de los pies para que no puedan huir; María Lionza, Madre de Agua aborígen, sincretizó su imagen caquetfajirajara en la belleza españolísima de la emperatriz Eugenia Montijo, esposa de Napoleón Tercero. Hoy en día, el culto de María Lionza es una inmensa encrucijada de aculturaciones, las unas de origen venezolanas, las otras arropadas por la **Santería** cubana, de origen **yorubano**, el culto a Changó desprendido de aquélla y, rondando por las islas caribeñas de lengua inglesa, el **Vodú** haitiano y sus dibujos simbólicos, prácticas fragmentarias de espiritismo, budismo, fakirismo traídas por **culíes** trinitarios o por gurúes itinerantes, lecturas desordenadas de revistas o manuales de brujería. La corte original se ha multiplicado. Ese mundo ancestral responde al inconciente colectivo puesto al descubierto por el genial Carl Gustav Jung y se complementa con las fiestas rituales de procedencia agraria, tal los velorios de la Cruz de Mayo, los toques de tambor de San Juan, las ceremonias de la Navidad particularmente varidades en los estados andinos, el tradicional entierro de la Sardina, los diablos de Corpus Cristi, las Locainas, los festejos de San Benito negro, el extraordinario Tamunangue en honor de San Antonio de Padua, con sus siete sonos, su esgrima de garrotes inicial y su salve final. Estas festividades rituales respondían al trabajo agrícola anual y los santos invocados estaban relacionados con los frutos y las fiestas patronales.

En el campo literario oral, la poesía se ciñe a formas preceptivas tradicionales (coplas, décimas, romances octosílabos rimados o asonantados) y los cuentos están marcados por su procedencia principal indígena, africana o hispánica, según se refieran a animales, personas, picaresca o hechos

sobrenaturales. En la actualidad, lo crematístico turista, la deformante T.V. y la pérdida de funcionalidad agraria, han debilitado la vigencia de estas manifestaciones y en cambio, la pantalla chica con sus videos norteamericanos de terror, vampirismo, satanismo, violencia sanguinaria demoniaca, propicia la confusión entre lo tradicional sobrenatural y la exposición audiovisual de perversiones mayores sádicas con muchos efectos tecnológicos impresionantes. Recientemente, en la ciudad de Mérida, cundió el pánico por desapariciones de personas y la denuncia de sectas satánicas relacionadas con aquéllas. Lo más espectacular en esas degeneraciones ha sido el caso de unos falsos santeros creadores del *Palo Mayombe*, culto sanguinario que contó, antes de que lo descubriera la policía, 14 víctimas sacrificadas y descuartizadas por una pandilla de homosexuales vinculados con el consumo y la venta de drogas establecida en Matamoros, ciudad mexicana de la frontera con Estados Unidos. La pandilla se suicidó o fue detenida cuando la policía descubrió el cementerio de asesinados. Mezclando burdamente términos de brujería y santería, dos cosas muy distintas, e inspirados por la película *The believers* de John Schelessinger — a esto quería llegar —, montaron sus ceremonias sanguinarias. No se trata aquí de transculturación sino de aberrante dependencia del mundo audiovisual, de la droga y de la violencia.

Entre las artes y las letras venezolanas y la cultura popular tradicional, la relación ha sido más bien desigual, y si bien las manifestaciones folclóricas han servido para ambientar determinadas producciones muy logradas en la apreciación objetiva estética y estilística, inclusive espectacular, no ha habido penetración cultural profunda y creativa en lo anímico y arquetipal, salvo Rómulo Gallegos. Lo que ha prevalecido en la narrativa venzolana ha sido lo social, histórico y político. Actualmente los narradores trabajan con lo psicológico, lo existencial, lo imaginario, lo surreal, sin prestar mayor atención a las expresiones del folklore, las cuales, en el caso de ser utilizadas, cumplen una función decorativa. En el campo de la poesía, se advierte un sentimiento telúrico más propicio a captar esencias de lo tradicional, del ámbito paisajístico, de la naturaleza, como se nota en algunos libros de Vicente Gerbasi. Por otra parte, se cuenta con poetas como Alberto Arvelo Torrealba, quien usando los moldes populares de la coplería, del corrido y de la décima, penetró intensamente en sí mismo y en el sentido del paisaje. No fue el único y el más conocido es Andrés Bello y sus *Palabreos*. Sea como sea, la poesía se acercó más a la espontaneidad telúrica de la cultura popular y del paisaje, que la narrativa selecta, distinta del costumbrismo.

Rómulo Gallegos es el novelista que ahondó más en el proceso transculturativo venezolano, desde los más diversos puntos de vista: naturaleza y ciudad (las decimonónicas o de principios de siglo), lenguaje, psicología, paisaje, sociología, historia, poesía, simbología, arquetipos y prototipos. Gallegos tomó consciencia de la realidad de la Venezuela agraria y, además, fue más allá

cuando creó prototipos que podían tener contenido arquetipal como en el caso de Doña Bárbara, Juan Crisóstomo Payara, Marcos Vargas, Luisana. Gallegos fue profesor de psicología en la perezosa Caracas de las dos primeras décadas de este siglo, lo cual lo llevó a crear personajes contradictorios o demasiado unilaterales, sin existencia auténtica, los cuales de todos modos cumplen una función reveladora de la criollidad y del carácter nacional. Un aspecto que conviene destacar, en medio de esta dependencia destructora del lenguaje como tenía que ser, ya jerga anglocriolla, es el modo de hablar del campesinado admirablemente recreado por Gallegos, con las elusiones metafóricas, lo oculto dado a vislumbrar por momentos, lo pensado y retenido, la resonancia imaginística, la vinculación con labores agrícolas o de pastoreo. La jerga actual urbana e insuficiente, siempre estereotipada, "chucuta" para usar una expresión generalizada, entrecortada por la incapacidad de frasear (lo mismo que la música heavy rockera), aconceptual, resulta difícil para una elaboración estética; tiene un valor más bien documental. Quizás por eso, la mejor poesía de los años 60 para acá buscó modelos foráneos y rehuyó la temática americanista y telúrica, lo cual tuvo su contraparte en una poesía que copiaba el habla callejera y se despojaba de cualquier metafísica o trascendencia. En el fondo, se trata de la oposición entre la esencia y la existencia, el ser y el ente, que la filosofía no pudo resolver.

El Estado venezolano sólo existe nominalmente. Lo que prevalece y lo que decide es el gobierno de turno. Los gobiernos se montan sobre el pedestal del Estado para dignificar sus decisiones rara vez concebidas por estadistas calificados. Desde la Independencia hasta nuestros días, gobernar ha sido sobre todo aprovechar para sí mismo, para los suyos, para la causa identificada siempre con el progreso del país, el erario nacional. Cualquier proyecto de obras públicas, de minería, de siderúrgica, hidroeléctricación o asistencia social y educativa, da lugar a comisiones y sobrepagos que van a parar a las cuentas de los jefes políticos y de los validos del régimen, de los generales, de los jefes de los cuerpos de seguridad. El sistema dictatorial, y es lo que se ha puesto al descubierto desde la implantación de partidos populistas o social-demócratas, resulta más barato porque los favorecidos son menos numerosos que la militancia burocratizada.

En Venezuela y en el aspecto apuntado, la experiencia ha sido concluyente: ninguno de los gobiernos republicanos anteriores tuvo el ingreso de la democracia hegemónica bipartidista inaugurada en 1959 y ninguno elevó el gasto público, la deuda interna y externa, la ineficacia y la dependencia, al grado actual. Los tres primeros gobiernos democráticos (Betancourt, Caldera y Leoni) si bien crearon la estructura verticalista y partidista imperante, se cuidaron de escándalos de corrupción administrativa, pero desde el advenimiento de la generación de relevo, en 1974, con Carlos Andrés Pérez, no hubo más pudor en el reparto del ingreso nacional para jefes del partido y para los

fondos de funcionamiento, cada vez más dispendiosos, del aparato político, de las elecciones, de la publicidad y propaganda, de las cúpulas gremiales y sindicales, de los costos para mantener la clientela, mientras se desmoronaba la prestación de servicios.

Aunque duela decirlo, la democracia, en Iberoamérica, se confunde con el reparto de cargos públicos para la militancia, de modo que las elecciones revisten vehemencia, no por asuntos ideológicos, sino porque se trata del propio ascenso personal. En los países democráticos desarrollados, las elecciones no implican la colocación burocrática de la militancia partidista, sino cambios en determinadas esferas administrativas y ejecutivas. En Iberoamérica, aquéllas traen la rebatía de los cargos públicos. Desde ellos se preparan las operaciones de peculado, negociado, cohecho, complicidades. Esa fue la interpretación de la fórmula leninista: "Todo el poder para los bolcheviques". El partido substituyó sin eliminarlos, a los soviets. Se creó una inmensa burocracia. Estamos viendo el fin de esa estructura verticalista de poder.

Los partidos iberoamericanos que, hacia los años 30, se propusieron la transformación de nuestros países y la elevación de las masas miserables, — APRA, A.D., M.N.R., — precedidos por el P.R.I. mexicano, modelo seguido para gobernar, pecular, endeudar a la nación, sin problemas, y luego por el Justicialismo peronista, se inspiraron en cuanto a la estructura partidista, en el Partido Comunista; en cuanto al sistema reformista, en el Partido Revolucionario Institucionalista mexicano, en el poder desde hace 60 años. El indiscutible genio de Betancourt ideó algo nuevo: la alternabilidad del bipartidismo, imitando a sí el juego bipartidista británico y estadounidense. Pero mientras en las sociedades desarrolladas, las elecciones se efectúan discretamente, cuestan menos y no implican rebatía de cargos, en Venezuela el objeto mismo de las elecciones consiste en invadir y repartirse los cargos públicos. Tanto A.D. como Copei, desde la era betancourista, llegaron al acuerdo de reservar siempre una cuota importante de poder para el otro compañero, el que pierde. Y así anda Venezuela, en medio de una descomposición hipócrita, porque la propaganda tapa la realidad y desde el Presidente de turno hasta el lidercillo de barrio, han aprendido a mentir. A cuanto mayor crítica y desastre, mayor afirmación falaz de eficacia y buen gobierno. Siendo como es el profesionalismo político tan dominante, el país entero vive pendiente de esa actividad y el desarrollo cultural si bien tiene asignaciones regulares, muy por debajo de los que aconseja la UNESCO, se toma en cuenta como algo muy secundario y hasta ornamental. No forma parte de la idea del poder. Por lo demás, con raras excepciones, los políticos que han dominado nuestra historia republicana, son iletrados, aunque sepan leer y escribir. Lo suyo no es instruirse sino saber manipular los factores de poder. A la antigua oligarquía, enamorada de la cultura europea secular, refinada por sus viajes a Francia, Italia, Inglaterra, ha sucedido una plutocracia generalmente de arribistas protegida por el bipartidismo hegemónico. Más que empresarios, testaferros de jerarcas y de partidos. Se ha creado una nueva clase

favorecida. La vida cultural dormita a la sombra del poder democrático.

Para entender bien a Venezuela, hay que conceder máxima importancia, como lo he hecho yo quizás en exceso, al estallido social de la guerra de Independencia que dividió violentamente a la población y degeneró en una degollina general decretada, por lo demás, como guerra a muerte. Lo fue, y también guerra civil desintegradora, destructora, como lo señaló Laureano Vallenilla Lanz, donde hicieron erupción los resentimientos raciales y sociales, las desigualdades de castas, los instintos de venganza, de rapiña y saqueos, y de trepar. La tan elogiada vocación de igualdad y movilidad de la sociedad venezolana nunca se fundamentó en principios sociales ecuanímenes ni en el trabajo privado productor, sino fue consecuencia de la guerra a muerte, de ese episodio sangriento sin igual en la historia de Iberoamérica, rica, sin embargo, en esa clase de violencia fruto de resentimientos sociales. Un cuarto de la población pereció. Todo combatía contra todo. Mantuanos, pardos, peones, esclavos republicanos contra mantuanos, pardos, peones y esclavos realistas. No había tregua. La victoria se inclinó hacia los realistas. Caudillos españoles brotados de una clase intermedia de comerciantes y traficantes en ganado, interpretaron y atrajeron a la mayoría de la plebe: llaneros, siervos, negros, esclavos. No trabajaban en verdad para la Corona sino para sí mismos, nueva versión de conquistadores. Boves fue el más destacado de ellos. Conocía al pueblo llanero porque negociaba ganado como intermediario. Con estos reseros formó un ejército invencible y si no se convirtió en amo de Venezuela, probablemente para su jefatura personalista, fue porque murió en una batalla. Asturiano de nacimiento, Boves fue llamado por Juan Vicente González, el primer jefe de la democracia venezolana. Su crueldad y su carisma eran y siguen siendo legendarios. Francisco Herrera Luque escribió su biografía novelada. Resultó ser uno de los pocos "best sellers" internacionalizados de nuestras letras.

Bolívar fue uno de los extremistas aristócratas y republicanos que desataron la tormenta. No pudieron controlarla. Bolívar murió exiliado. Su ideal grancolombiano naufragó en el nacionalismo de los restos de la oligarquía que había conseguido un nuevo caudillo: el bárbaro llanero José Antonio Páez, civilizado por sus consejeros mantuanos. Fue el campeón del conservadurismo. Venezuela se separó de Colombia, emprendiendo su propio camino. El Congreso elaboró un proyecto constitucional liberal. Mas no se podía esperar de una sociedad tan revuelta por dentro, el gozo de la institucionalidad. La sangrienta guerra federal barrió a la oligarquía del poder. Después se iniciaron las guerras civiles por predominios de caudillos. Desde la Independencia, la vía de ascenso no era el trabajo privado productivo sino la guerra. El poder político se dominaba por la fuerza y por la fuerza se mantenía. Transiciones pacíficas casi nunca las hubo. Fallecido Juan Vicente Gómez, después de 27 años de mando directo o indirecto, se iniciaron gobiernos mediante elecciones

indirectas. Acción Democrática quiso perfeccionar el sistema democrático. Se alió con militares y dio un golpe de Estado. Después fue derrocada por otro golpe de Estado seguido de una década autoritaria. Después otro golpe de Estado la devolvió al poder. Ahora, en vez de caudillismo individual impera el caudillismo partidista. El mes pasado, A.D. cumplió 50 años. Ha pasado 28 años en el poder. El gran proyecto estatista, nacionalista y populista de adcentamiento administrativo, reforma agraria, mejoramiento y expansión educativas, prestaciones globales de servicios, control de la inversión pública y de los contratos llega, hoy, después de 28 años de ejercicio del poder, al mayor dispendio administrativo padecido por la República, a la corrupción institucionalizada e inmune a cualquier condena gracias al control del orden jurídico mediante jueces y magistrados del bipartidismo, al abandono de la agricultura, a la crisis educativa más grave pues se sacrificó la calidad en aras de la cantidad, y la formación en provecho de una información insuficiente y atropellada, al desmoronamiento de todos los servicios públicos: higiene y salud, urbanismo, hospitales, teléfonos, correo, seguro social, y lo más grave, seguridad personal. El hampa constituye la guerrilla avanzada de alguna explosión por acontecer. La deuda crece a pasos acelerados, la inflación también y la entrega a las multinacionales. Las recetas del Fondo Monetario no se pueden aplicar porque no hay productividad ni producción importantes, ni exportaciones salvo la de las materias primas las cuales nos revenden a costos más elevados. Sin embargo el sistema estructurado a la manera del P.C. soviético, resiste apoyado en la inercia, la incultura, la misma corrupción, el ecepticismo, el control de los factores de poder por el bipartidismo, el subdesarrollo general incluyendo al empresarial.

Me atrevo a decirlo: Venezuela no ha podido superar el lastre de la economía latifundista y esclavista, ni los conflictos — tapados hoy pero existentes — de castas, ni ha logrado trascender los términos contradictorios de su historia y de la sociedad. No hay aún Nación ni Estado. Las élites naufragaron en las guerras, la dictadura y sus despojos fueron sumergidos en el populismo si bien criollo también demagógico, improvisado en todas sus decisiones salvo en la de trepar al poder para enriquecerse. Con insistencia dolorosa golpea mi mente, desde que la leí por primera vez, esta frase tan conocida de Bolívar: **“La Independencia es el único bien que hemos adquirido a costa de los demás”**.

Frente a la realidad política, social y económica de Venezuela, decepcionante, asfixiante, me refugio en la cultura de sangre, de vivencias, de creencias, de fundaciones, de creaciones populares o individuales, con el convencimiento de que en esos cuerpo y alma del país, está la realidad profunda de nuestra transculturación y de nuestro espíritu, está lo mejor que hemos producido, un orden en medio del caos, compuesto por sueños colectivos de indios, negros y peninsulares, por analogías arquetipales insospechadas, por

proyecciones individuales iluminadoras. Afirmo antes de concluir esta intervención ofrecida a mi persona por los organizadores del Simposio, por el apreciado Julio Ortega, que tan sólo en la relación del hombre venezolano con su geografía física y metafísica; en las expresiones imponderables del folklore, del arte individual o popular, de la literatura escrita u oral, de la poesía tradicional o moderna, aparecen la calidad de inventiva americana y venezolana, la existencia más elevada y más honda de la colectividad marcada por sus guerras y violencias, por la heredad esclavista y racista, por las depredaciones de conquistadores y aventureros contemporáneos. La única novedad que podemos ofrecer es la de la tradición transculturada, la de la creación de narradores, poetas, músicos, artistas plásticos, cineastas y fotógrafos capaces de rehuir la dependencia consumista, autores de teatro y actores no contaminados por el morbo televisivo, bailarines de ritos populares o de coreografías selectas. Allí está no propiamente el Nuevo Mundo americano, sino la renovada virtud de crear contra la bajeza, la realidad de un mundo superior.

EL DELTA DEL RELATO (CONFESIONES EN BROWN UNIVERSITY)

José Balza

Me correspondió, desde 1939 hasta hoy, habitar dentro de un ser afortunado. La explicación para tal buena suerte comienza por el hecho de haber nacido y vivido casi toda la adolescencia, en las tierras salvajes del Delta del gran río Orinoco. Un vasto paisaje de palmeras intrincadas y árboles milenarios; la fuerza descomunal de las aguas; una alimentación inmediata (peces, vegetales, frutos) y el aislamiento intenso dentro de mi país y en el planeta: todo esto preparaba a un ser para el silencio, el placer muscular de vivir. También para la capacidad de consumir horas y horas practicando, observando al pensamiento.

La naturaleza vibrante y los vínculos familiares me llevaban hacia atavismos absolutos: la noche, las tormentas, la proximidad del mundo indígena: Los Warao, con sus enigmáticos ritos, su lenguaje y sus cantos, por un lado; el innegable talento musical de mis abuelos, tíos y hermanos, por otro. Yo no era indígena, aunque podía absorber y comprender su mundo; sigo de algún modo alimentándome de sus tradiciones y de la belleza de su artesanía. Tampoco era músico natural como mis familiares, pero viví inmerso en sus interpretaciones del folklore, de sus creaciones personales y del enriquecimiento sonoro que la radio llevó al Delta hacia 1950, con los ritmos del Caribe.

Diría, entonces, que en principio para mí fue la Música. No hubo parranda, fiesta o aventura salvaje donde mi infancia fuese ajena al sonido del cuatro, del violín, del acordeón y la guitarra, aparte de gozar las diversas voces y comparsas populares.

Después fue la Pintura: porque la arena de las playas, el barro mismo, me sirvieron como cuaderno de copias. Al ingresar a la Escuela primaria, no tardé en apasionarme por dibujar con creyones, luego por la acuarela y finalmente al

óleo. A la remota capital del Delta llegaban ésas y otras maravillas. En plena juventud, creo que mi destino era el de ser pintor; y aún hoy, de vez en cuando, abro nostálgicamente mi caja de acuarelas.

Pero la llegada de la luz eléctrica a la selva en 1950 no sólo me conectó con otro universo (la contemporaneidad del planeta) sino que también definió mi gusto por la escritura. Me explico: a través de la radio — tenía yo diez años — comencé a escuchar noticias, radionovelas, programas musicales. Tuve la revelación de los ritmos tropicales, de sucesos peligrosos y lejanos. Igualmente comenzó mi afición a piezas musicales que, reiteradamente, transmitía alguna Estación: *La valse* de Ravel, *El Danubio azul*, cosas de Beethoven.

El niño salvaje se escindía: la violencia del Orinoco y mis diarios avatares sobre él; un mundo de colores, imaginario, a partir de aquella caja mágica. Desde luego, aprendí a escribir desde muy temprano. Aún se conservan cuadernos con apropiadas observaciones sobre mi entorno y mis familiares. Creo que entonces se originaron los *Diarios* que nunca interrumpí. De dos personas muy viejas, obtuve en plena infancia grandes novelas, que apenas lograba descifrar. Verne, Hugo, Dickens, estuvieron allí. De una maestra, la obra de Freud. De mi madre, novelones por entregas. No puedo precisar qué captaba en todo aquello. Pero tenía el privilegio de ser ya un hombre completo del Siglo XX.

Me hubiese esperado el destino natural para los hombres nacidos en la región, si no hubiera escapado a los diecisiete años hacia Caracas. Quería estudiar el Bachillerato, quería trabajar: hice ambas cosas. Pero, sobre todo, aspiraba a ser libre y a definir qué significaba aquella tentación del arte y de la vida reflejada en él.

La multiplicidad

¿Sería entre los diecisiete y los diecinueve? O antes.

En algunos meses de ese período comencé a intuir que la energía de mi juventud (el frenesí diría Thomas Wolfe) no podría centrarse en lo unilateral. Escapé del paraíso. Hui hacia la ciudad (Caracas) antes de terminar los 17 años. En apariencia fui a estudiar y a trabajar, cosas que hice. Pero, debajo, yo sabía que mi conducta no podía corresponder a la de un solo hombre, fijo; alguien más vivía en mi cerebro: tras la forma correcta de un joven, otra parte mía se desplegaba, en la imaginación, en los sueños y la escritura. No podía ser sólo uno y tampoco fragmentarme, enloquecer. Decidí ser todos. La propia realidad de la ciudad lo permitía. A veces no me reconocí.

Como en Shakespeare, cada lengua de mi conciencia repite su historia particular: una multiplicidad de ser: en lo artístico, en la amistad, en el erotismo. Durante años creí haber tocado la disyunción total; ahora sé que la forma se extrema, realiza las metamorfosis, adquiere los opuestos para volver a la unidad.

Todo ese proceso vital tenía que poseer un paralelismo. Multiplicidad vital: forma que se libera en posibilidades reales o imaginarias de conducta, forma expresiva que denominé “ejercicios narrativos”.

Ejercicios narrativos

El procedimiento fue estrictamente formal o, como podría decir ahora, técnico; pero su impulso era ciegamente psíquico. Como en un exorcismo, sentí que el destino de los protagonistas en mis nuevos relatos no podría ser unívoco. Cada personaje viviría dos vidas si el lector superponía un segmento narrativo sobre otro.

Con los “ejercicios narrativos” quise ejercer mi libertad ante las formas narratorias: desafiando los cánones — clásicos y modernos —: precisamente experimentando. En el fondo, quería realizar una narrativa muy personal. Si los actos de un hombre son, a la vez, individuales y colectivos, serán también cíclicos, fatales, reiterativos. Escuchaba decir que la anécdota era el centro forzoso de toda ficción. Yo no estaba de acuerdo: cualquier vida en su extensión nos somete a escasas anécdotas o motivos (Gozzi habría dicho que éstos eran 36), y ellos pueden suceder a todos. Es la anécdota la que elige al narrador, y no a la inversa. Un factor tan débil no podía determinar, desde el punto de vista narrativo, la originalidad o la agudeza de un autor.

Medité el asunto y casi concluí que sería en su lenguaje donde un narrador hace estallar las claves de su personalidad. El estilo, importantísimo, retendría las sonoridades de la historia, les daría su acento. Pero si bien así salvaba a mis prosistas predilectos, cómo explicar tanta obra banal y correcta — hasta interesantemente — escrita. No, el estilo podría guardar los encantamientos de un autor, pero la novela no se sostiene sólo por ellos.

Era en los ejes técnicos: el tiempo, el espacio narrativos, conjugados con una anécdota brillante y un estilo exacto, donde se ocultaba el verdadero secreto del narrador. La forma, la composición, retenían y expandían a todos los ingredientes de lo ficticio. Sólo dirigiendo la anécdota y el estilo a una imbricación formal única, podría lograrse la originalidad del relato.

Los “ejercicios” como aprendizaje, imitación, desdoblamiento; como ruptura contra la tradición criollista y realista de mi país; como manera humildísima pero libre de ejercer la ficción: de lanzarme hacia el cuento y hacia la novela con voluntaria autonomía: para construirlos, sin llegar a obedecerles: así vislumbraba mi ruta o mi trabajo a comienzos de 1962. Con la denominación de “ejercicios narrativos” brindaba un homenaje a Guillermo Meneses; pero quedaba seguro de no llegar a ser ensayista ni cuentista ni novelista. Me ejercitaría para siempre en la Literatura, tal como el ejercicio de la natación me mantiene unido a esas otras aguas verbales y divinas: las del gran río Orinoco en el Delta salvaje.

De las hojas a la raíz

Tanto en la infancia como durante los primeros años de la juventud, sólo valoré libros universales o exóticos. *El ramayana*, *Rashomon*, *Salka Valka* me fascinaban tanto como Thomas Mann, Proust y Cervantes. Cuanto había conocido hasta entonces de la literatura venezolana y latinoamericana era bastante fastidioso: murales sociológicos, algún grito político, superficialidades folklóricas y, sobre todo, un idioma académico, inflexible, ajeno. Ni hablar de los problemas de composición, de montaje narrativo, menos de páginas que se convirtieran en compañeras del alma.

De allí la extraordinaria sorpresa producida por el encuentro con las cosas de Julio Garmendia y Teresa de la Parra nacidas en la década de los veinte; por el cuento *La mano junto al muro* y la novela *El falso cuaderno de Narciso Espejo* pensados por Guillermo Meneses en 1950. Tenía yo veinticinco años y comenzaba a hallar una familia o una tradición literaria en mi país. Hoy puedo fundamentar ese programa mental en los ensayos y conceptos de nuestro fulgurante escritor de comienzos de siglo Jesús Semprum (1884-1931). Si su contemporáneo Julio Garmendia iba a establecer una poética para la ficción latinoamericana en *El cuento ficticio*, Semprum asomaría desde 1910 perspectivas que sólo ahora comienzan a ser comprendidas:

El romanticismo americano fue imitación de imitaciones.

El criollismo ha muerto. ¿Cómo persistir aceptando una secta que es en su esencia pintura de paisajes, tipos y costumbres criollas en lenguaje especial, también criollo? ¿Por qué no puede escribirse en castellano urbano y corriente?

La fiesta pública del lugar común sería una hermosa fiesta nacional.

El trabajo de composición lo forman dos funciones simultáneas: la de concepción y la de crítica.

Los grandes poetas han convertido las sustancias de sus poemas en hechos presentes, indeclinables, eternos.

Es el lector el que hará el poema.

En todo poeta, en todo escritor, más todavía, en cada lector, existe un crítico.

Autor y lector concluyen por formar una entidad única.

Tras una generación de autores eminentes sobreviene casi siempre un gran crítico.

Todo esto pensaba Semprum en aquellas décadas, y bien podemos hacerlo nosotros hoy por él. Si lo he citado abundantemente (podría seguir con su prosa y su pensamieto aforístico por mucho rato) es debido a que sigue recóndito, si lo comparamos con otras inteligencias matrices de su momento, como Alfonso Reyes, Julio Torri, Sanín Cano, Henríquez Ureña, Picón Salas. Pero bien hubiera podido detenerme yo, para el reconocimiento de esta tradición personal en la literatura venezolana, con otras figuras no menos absorbentes: el poeta José Antonio Ramos Sucre, el ya citado novelista Guillermo Meneses, los escritores Guillermo Sucre, Rafael Cadenas, Salvador Garmendia, Alejandro Rossi. En todos ellos me reconozco y a cada uno debo alguna inflexión de mis ejercicios, narrativos o no.

Caracas, julio - sept., 1991

EL ESPACIO DE LA NOSTALGIA EN LA ESCRITURA VENEZOLANA

Milagros Mata Gil

I.

No es el paisaje solamente: es la casa y la consecuencia existencial de un tiempo nostálgico o paradisíaco, construido de imágenes espaciales, lo que caracteriza gran parte de la creación literaria venezolana.

En verdad, el espacio ha sido el Gran Motivo de la literatura latinoamericana, como una especulación necesaria surgida del asombro primero, y luego del temor de la fascinación y la necesidad de obtener algún orden que proviniera de lo circundante. Pero en el caso venezolano, el **espacialismo literario** surgió de una necesidad ontológica de aprehensión del tiempo. Primero, como una forma de pensamiento accesoria y dependiente, y después, como una forma de neutralizar la hegemonía de fuerzas foráneas que atentaban contra una especie de identidad interior.

Los grandes ámbitos gallegueanos, donde los seres humanos son como partículas agitadas por corrientes en conflicto, todas provenientes del espacio. Seres incapaces de aprehenderlo (ni en forma material, ni de manera intelectual). Incapaces de comprenderlo o controlarlo, corresponden más a un **estilo de época** que a una respuesta idiosincrática venezolana.

Más cercana a esta idiosincrasia es la escritura de Teresa de la Parra: esa re-construcción en soledad de espacios íntimos donde se sienten a veces los ecos de los Cronistas de Indias: la maravilla, el temor, la angustia y el recuerdo: ecos que repercutirán también en las obras de escritores como José Rafael Pocaterra y Enrique Bernardo Núñez, por nombrar algunos.

Esa condición espacial del tiempo y la nostalgia es el signo que verdaderamente nos integra como escritores, producto de una **patria**, entendiendo como

tal, más que el territorio geográfico y el accidente puntual, la posibilidad de existir absorbiendo un ambiente que nos pertenece.

II.

En algún momento, el espacio ha querido asumirse como un no-espacio. Se ha construido, escrituralmente desintegrado, o se ha convertido en lugar cerrado, dominio del individuo que lo crea, instancia de poder donde el escritor fuerza los desenlaces esperados. En autores como Manuel Díaz Rodríguez, José Antonio Ramos Sucre o Julio Garmendia, o en algunas obras de Guillermo Meneses, se percibe la opresividad de esa atmósfera.

El encantamiento de la palabra se desenvuelve en una espacialidad enrarecida. Un ámbito donde nada se abre: ni hacia el pasado, ni hacia el futuro. Los intersticios de la memoria se desvanecen en la homogeneidad del hecho presentado con intención de absoluto. La proposición epistemológica y ontológica es introspectiva, pero de una introspección que se abisma en quien escribe.

Sin embargo, el espacio usual que se trata en la literatura venezolana, es el que se abre, más allá de los conceptos de distancia o de tiempo. Se abre como un abanico de maravillas, y se impone desde la imaginación del escritor hacia la imaginación del lector, como la puesta en escena de un elemento muy particular, que activa en nosotros la pasión y la nostalgia.

Es posible que ese espacio nostálgico dependa, en parte, de una necesidad de **recuperación existencial**. Las aceleradas pérdidas del pasado rural y las tradiciones que fueron arrolladas por el impulso de la explotación petrolera, desde la segunda década de este siglo. No hubo transiciones para nosotros, sino cambios bruscos del decorado y las costumbres. Coexistieron elementos propios de historias diferentes: al lado de los más antiguos recuerdos y sus testigos, sujetos y objetos, estaban los signos de avances tecnológicos que, de alguna manera, también nos pertenecen y nos alienan de una extraña forma.

En esas condiciones, el pasado y la infancia, la estirpe y la tradición, se nos presentan en las más vigorosas representaciones, como elementos iluminados por la luz espléndida dentro de la cual florece la revelación. Tal revelación implica el logro de una potencial **identidad**.

III.

Dos escritores contemporáneos pueden acercarnos mejor a la comprensión de este planteamiento: uno es poeta: **Luis Alberto Crespo**. Sus poemas no son explícitamente paisajísticos. No conforman la realidad objetiva en base a hechos, sino que expresan en imágenes los elementos básicos del tiempo, el

recuerdo, el reflejo en el espejo y la densidad del encuentro con uno mismo.

Crespo pertenece a una tradición innegable de cultivadores de la ontología del espacio. En su libro *Si el verano es dilatado*, 1968, encontramos el poema *Para volver*:

El ventarrón hacer brincar las estacas,
la poquita agua vieja de los charcos.

Sube y baja por los boquerones, el tunerío
Le quita los trapos a la montaña, a los jebes,
la vera, el caujarito
Vengo de Camay, chorreando agua de cardón,
desde aquella casa ladeada,
debajo de las matotas que le nacieron en las últimas lluvias

O los versos de **Viajero**:

Mucho de mí quedó en los postigos
y todavía miro como aquella muchacha, al irme.

Posteriormente, este planteamiento explícito se va depurando lingüísticamente. Eso no implica una pérdida de las voces individuales, de las expresiones nacionales y regionales de las que se sirve para construir sus espacios, y que rescatan no sólo una tradición, sino también una manera de ser donde lo indígena está muy vívido, sino la decantación del preciosismo literario en función de una abstracción de la posibilidad poética. Tal es el planteamiento de su libro *Resolana*:

Ya es hora dice la tijúa ya es hora
en aquella rama en la sien

este es aquel día el mismo el otro
adentro afuera

para que sea tarde suena la campana tarde tarde
igual antes después

como ahora como entonces este es el día despierta ya es hora
estamos muertos ya es hora

Sobre todo en este poema, la violencia del espacio vivido se impone como un tiempo vivido. En su pliegue más recóndito, ese espacio es una **vivencia personal**: un espacio que se es.

Ahora bien, si Crespo ha sido tratado aquí como ejemplo no es porque constituya un elemento aislado, sino porque representa una especie de hito

literario entre una tradición amplia, con nombres como los de Ramón Palomares, Ana Enriqueta Terán, José Barroeta, entre muchos, y una generación posterior donde se pueden insertar incluso los poetas urbanos de los 70s (y su espacio de nostalgias ciudadinas) y poetas ontológicos, como Néstor Rojas y José Canache La Rosa, que buscan una identificación espacial más específica, sin que necesariamente se aferren a la explicitación de la nostalgia.

IV.

El otro escritor venezolano que cultiva este espacio de la nostalgia es narrador: Alfredo Armas Alfonzo, quien crea una saga familiar que se remonta a los días de la Guerra Federal. Héroe cuya memoria persiste en las criptas de templos coloniales. Biografías municipales, cuentos echados bajo el alero de pulperías pueblerinas. Nombres de lugares, de flora y fauna, de dulces e instrumentos, de trajes y fantasmas que se han ido perdiendo, al igual que la continuidad del ethos tradicional del país, desde hace tres cuartos de siglo.

Son los suyos relatos breves, referidos, como en Faulkner, a un territorio personal y vivido: la cuenca del río Unare, recreada, reformulada por una voluntad que Fernando Aínsa llamaría **de fundador**, pero más cercanos al tono irónico y elegíaco de Edgard Lee Master.

Estos relatos están en sintonía con nosotros: hay en ellos el deseo de salvar lo que nos pertenece y nos da pertenencia. Tal es el privilegio del escritor: a sabiendas de que la supervivencia es un concepto cada vez más frágil, él se liga al deseo de retener la vida, aunque sea transfigurada en escritura. Sus descripciones, minuciosas, van transfigurando ante el lector, con un tono ocre de tiempos pasados, la realidad:

MEMORIA DE LA CANDIDEZ

Entre Uchire y aquel rincón donde María Tarache cultivaba la felicidad como el orégano orejón, la melisa y el yantén, demoraba el aire del mastrantal bajo un cielo de increíbles claridades. Mastranto y chaparro recubrían estos dominios del silencio que comenzaban entre los alambres del cementerio con portal encalado y severa inscripción en latín que recordaba al hombre su destino de ceniza. La tumba del abuelo entonces la guardaba el lirio que regala sus flores blancolilas al extremo de una como lanza enastada insólita y primaveral. La cruz no se erigía a la luz del sol, sino que reposaba sobre un almohadón de adornada pasamanería junto a la rama como de olivo desgarrada. Ricardo, el hijo que no alcanzó a darle la concreción del sueño tan anhelado de reparar esas altas aguas de la serranía para imponer un tiempo industrial a pesca y ciencia agropecuaria, modeló en cemento portland la decoración del sitio de descanso de un soldado de Ezequiel Zamora.

(*Angelaciones*, Fragmento, 89)

Pero la escritura de Armas Alfonzo es inejemplificable, porque es irreductible: mosaico de territorios e historias, obras como *El Osario de Dios*, *Angelaciones*, *Los desiertos del Angel*, que pertenecerían en forma directa a ese ciclo del espacio de la nostalgia y la recuperación del tiempo, sólo pueden ser asumidas íntegramente. Hay, además, una relación casi mágica entre el territorio que re-crean y las historias que se cuentan. Uno puede interpretarse e interpretarlas, recorriendo (real o imaginariamente) ese **lugar**: sitio de encuentro de la palabra creadora y la realidad creadora.

Y, sin embargo, de cualquier manera, puede ser que baste decir que entre Armas Alfonzo y Crespo hay un parentesco literario muy cercano. Quizá no son coincidencias generacionales, pero, en cambio, hay espacios de convergencia de la cosmovisión que son muy notorios, y ambos pueden iluminarse eficazmente entre sí, e iluminarnos en una especial revelación.

V.

Por un lado, va la realidad: el país en plena metamorfosis, intentando asumir los signos tecnológicos de su época y sus metrópolis. Por otro, va la escritura: el espacio profundo de intimidad y silencio. Es lo que Rilke llama **espacio interior del mundo**, pleno de poderosas nostalgias.

¿Puede concebirse esto como una señal tutelar de identificación extrema? ¿Está nuestro ethos nacional vinculado a esta concepción, como aquí se planea? Si vamos al campo de la creación plástica, las obras del espacio nostálgico tampoco nos son ajenas: Hernández Guerra, Gladys Meneses, Manuel Espinoza, Lenin Ovalles, son nombres que vienen a la mente con espontánea nitidez.

Y, sin embargo, nada pasa de ser una especulación, abierta a la lucidez del espectáculo de la escritura, soportando el peso del ser que sólo desea salvarse para siempre, rescatando la beatitud original, figurando la realidad en el espejismo de la memoria, apartando las dudas para afirmarse en la certeza (esperanza renovada, tal vez).

No se trata **solamente**, de buscar aprehensiones de centros o fundar ciudades. Se trata de acoger en la conciencia el poder irreflenable que deviene de todo ámbito de recuerdo y paraíso, **para salvarnos de la acción del tiempo**.

El Tigre, 19 de octubre de 1991

OBRAS CITADAS

Ainsa, Fernando. *Los buscadores de la Utopía*. Caracas: Monte Avila, 1978.

Ardao, Arturo. *Espacio e inteligencia*. Caracas: Colección Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 1983.

Armas Alfonzo, Alfredo. *El Osario de Dios*. 2da edición. Caracas: Monte Avila, 1972.

Armas Alfonzo, Alfredo. *Angelaciones*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1979.

Armas Alfonzo, Alfredo. *Los desiertos del ángel*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

Barlow, Michel. *El pensamiento de Bergson*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bergson, Henri. *Memoria y Vida*. Textos Escogidos por Giles Deleuze. (Madrid: Alianza Editores, 1977.

Blanchot, Maurice. *El Espacio Literario*. Letras Mayúsculas, Buenos Aires: Paidós, 1969.

Crespo, Luis Alberto. *Si el verano es dilatado*. Mérida: Talleres Universitarios, Universidad de Los Andes, Mérida, 1968.

Crespo, Luis Alberto. *Resolana*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

TESTIMONIO Y VERDAD: UN TESTIMONIO SOBRE LA GUERRILLA

Angela Zago

Aún hoy pregunto: ¿qué impulsa a una persona a escribir un texto? ¿cuáles son — en lo profundo de su ser — las verdaderas motivaciones? Cuando apenas estudiaba el primer año de Periodismo, los compañeros que se reunían conmigo para discutir los temas, o realizar los trabajos que los profesores entonces no exigían, digo, estos compañeros, querían ser escritores. Yo, honestamente, no. Pensaba en la escritura como objeto del periodismo, no de la literatura. Mi formación me indicaba que era necesario separar radicalmente ambos conceptos y, en mi caso, mi inclinación fundamental era hacia la reseña de los hechos o personajes que movían la sociedad.

Observaba la literatura como el mundo individual de un extraño señor o señora que podía fascinarme con su imaginación. Consideraba que en los textos literarios no debía aparecer, no aparecía, la realidad con todos sus fundamentos. En aquella época, creía en la objetividad periodística y confundía objeto con verdad. Mientras discernía acerca de estas ideas, buscaba afanosamente a un profesional a quien le pudiera contar los sucesos ocurridos en el Frente Guerrillero para explicarle quiénes éramos, por qué participamos en estos hechos y cuál era la verdad de lo que había sucedido. Debo decir que para el momento existía en mi país abundante y confusa información acerca de estos sucesos. Esta información se podía resumir en pocas palabras: quienes defendían a los guerrilleros afirmaban que éramos héroes extraordinarios, superhombres o supermujeres en estado de perfección: sin dudas, ni errores, ni miserias, amores, odios... irreales. Quienes nos adversaban sostenían criterios opuestos: prostitutas, asesinos, bandoleros, terroristas, inadaptados. Ambos mentían y los verdaderos protagonistas de estos acontecimientos ya para ese entonces, estábamos dentro de una realidad dolorosa, frustrante e insegura. Los

simientes filosóficos y humanos que nos habían sostenido parecían asentarse en un pantano profundo.

Tal como narro en otro texto, la voz de un profesor de entonces, hermano de nuestro Primer Comandante, hizo que me le acercara para consultarle mis dudas, mi angustia. El me alentó a escribir nuestra pequeña historia con una frase que hoy considero dudosa; me dijo entonces que para escribir sólo se necesita tener algo que decir. Audaz, arriesgada, decidí contar mi versión de los hechos que ocurrieron entre 1964 y 1965 en el Frente Guerrillero Simón Bolívar. Este Frente se extendía entre los Estados Lara y Portuguesa, al oeste de Venezuela y la Brigada 21 a la cual pertenecía el Destacamento donde me ubicaron, operaba en las montañas de Lara.

Este texto fue escrito con más pasión, amor y dolor que conocimiento de las normas o reglas del lenguaje. No aspiraba a su publicación, más bien quería obtener la atención de mis amigos y camaradas e intentar rescatar la formación que nos había llevado a integrar un movimiento armado, donde no sólo se exponía la vida, que para ese entonces no tenía gran importancia, en tal caso se arriesgaba la libertad y se tocaba la sensibilidad de quienes en una forma romántica, dejamos nuestra comodidad “pequeño burguesa” para ubicarnos al lado de una clase social que no era la nuestra. En aquellos años ser obrero o campesino significaba un orgullo, y quienes teníamos el pecado original de pertenecer a las clases pudientes debíamos lavar nuestra culpa en las aguas de la lucha y el sacrificio. Se hallaba demasiado cerca la victoria de la revolución cubana como para no sentirnos culpables de no obtener el poder, y de esta manera mejorar la situación de la mayoría que vivía con limitaciones económicas y sociales.

Creo necesario explicar que el movimiento armado venezolano fue derrotado primero militarmente y más tarde políticamente. Es en esta época cuando inicio la redacción de ese, llamemos papel de trabajo, que me serviría para opinar acerca de nuestros logros y errores. Los guerrilleros de entonces, en cumplimiento de una orden de nuestro Partido, habíamos abandonado la montaña e iniciábamos una posible integración a la vida social, normal. A la mayoría de nosotros esta integración le fue muy dolorosa; significaba que admitíamos la derrota y debíamos tumbar el basamento que nos había servido de apoyo en la vida diaria de los últimos años. No era sólo cambiar una táctica política o militar, no, era desmontar nuestros hábitos, nuestros deseos, nuestro pensamiento y reiniciar una nueva vida. Para entender el dolor o la frustración que esta decisión nos producía, hoy es necesario saber que años antes habíamos hecho lo mismo con la vida diaria hogareña, es decir, habíamos desmontado esa vida para realizar la otra.

Bien, “*Aquí no ha pasado nada*” digamos que es la versión de parte de mi vida que le hubiera contado a un buen amigo, a un buen siquiatra, para botar el dolor e iniciar el nuevo camino. Es honesto decir que me ha servido para mucho más. Inexplicablemente, el texto, primero fue pedido por una editorial para

publicarlo. Pensé: bueno, otro papel clandestino con un poco más de difusión. Apenas tenía unas 60 cuartillas escritas cuando la editorial se interesó en mi escrito. La primera reacción en contra fue de un familiar muy cercano que se preocupaba por la posibilidad de represión inmediata. Esa oposición no fue importante, lo contrario, sirvió de aliciente: si había represión significaba que aún había lucha, que aún éramos enemigos importantes. Digamos que había algo que discutir. Pero, no, no hubo represión.

En poco tiempo fui sorprendida con la idea de que ésta, yo, estudiante de periodismo, era escritora: el libro fue el mayor éxito editorial de la temporada. De la manga de un mago aparecieron notas críticas favorables, invitaciones a foros, comidas... un mundo totalmente desconocido para mí. No había transcurrido un año cuando comenzaron a llegarme recortes de prensa enviados por periodistas amigos desde Chile — gobernaba Allende entonces —, desde Buenos Aires, México, y más tarde supe por un extupamaro uruguayo, que miembros de este movimiento que también habían iniciado el derrumbe, leyeron el libro, como parte del — llamémoslo — consuelo de su situación. El libro fue traducido al italiano y al alemán y recibí cuatro proposiciones para realizar una película. Aún hoy me pregunto: ¿qué fue lo que pasó? Lo narro porque creo que lo que sucedió es que el lector de entonces, como el de ahora, necesita sentir la verdad, la simpleza de los hechos complejos de la vida. Señalo esto para adelantarme a una pregunta que me realizó el profesor Julio Ortega: ¿Cuánto se puede decir y cuánto realmente se pierde en la escritura?

Pienso que se puede decir mucho, mucho más de lo que algunos escritores se atreven. A veces siento que amigos buenos escritores se preocupan más de la forma que del fondo y que tienen miedo, un terrible miedo a quitarse la ropa en público y que alguien grite ¡qué feo eres!! ¡cuántos errores cometes!! Mientras piensan en esto, cuidan profundamente cada palabra, cada frase. “Aquí no ha pasado nada” fue un borrador no corregido que un editor audaz se atrevió a publicar sin retocar y que yo nunca leí hasta hace poco tiempo, cuando me enviaron las pruebas para que revisara la sexta edición. No lo leí porque estaba sumamente asustada y porque tal como lo sospechaba, la lectura produjo lágrimas por unos sucesos que ocurrieron hace ya más de veinte años. Por ello me atrevería a preguntar: este texto, ¿es literatura? ¿es lo que los teóricos aceptan como trabajo literario?

Bien, volviendo al asunto de cuánto se puede decir, podría comentar que si el escritor tiene una meta diferente a aquélla de realizar sólo literatura pura, sin otra intención, ni ánimo, se puede decir todo lo que la honestidad, seguridad y sentimiento permitan. En la escritura quizás se pierde un poco de esa emoción que queda entre el pensamiento y el acto de escribir. De todas formas, si mi intención es transmitir dolor, amor, odio, dudas, y tengo capacidad para expresar esto, es posible que mi verdad quede impresa. Creo menester explicar ¿por qué era posible que en “Aquí no ha pasado nada” se dijera lo más y no lo menos? Simplemente porque en ese momento el compromiso era humano,

sentimental, “conmigo” más que con personas, familia o grupo alguno; mucho menos con proposiciones literarias. El compromiso se iniciaba en lo más profundo de mi sentimiento y después se enlazaba en los sentimientos de mis amigos, amigos no camaradas. Quiero expresar con esto en los seres con quienes me unían sentimientos de amistad, amor y no sólo de camaradería político-social. Ya no importaban las propuestas de nuestro partido, ni de nuestro grupo, ni de mi familia. Lo importante realmente era lo que estaba sucediendo, lo que quería expresar para que me oyeran y obtuviera respuesta, réplica que sólo aspiraba de mis amigos. Después, después se transformó en, podríamos decir ¿literatura?

El texto en cierta forma se convirtió en una escritura de denuncia, no tenía esa pretensión, pero así sucedió. Es increíble saber que la mayoría de nuestros propios aliados, dirigentes o enemigos, no se habían detenido a pensar quiénes éramos esos jóvenes que un buen día habíamos salido de nuestro escenario hogareño y sin pensar mucho acudimos a un llamado donde en alguna esquina, detrás de alguna roca nos esperaba la muerte o, lo más duro, la soledad. No sé, quizás es un sentimiento exagerado, pero creo que comencé a amar a las personas, a quererlas realmente y tratar de entenderlas en un medio que no era el más propicio. Comprendo ahora que la muerte acerca a los seres humanos.

Para mi sorpresa, nuestros enemigos ideológicos o militares se asombraron de los sucesos y sobretodo del tipo de protagonista que se encontraba vinculado al movimiento armado. Era desconcertante. Es necesario entender que el venezolano del siglo XX no es violento. Me explico: si un joven venezolano participó de un hecho sangriento, cruel, debió estar acorralado o tener un ideal, una meta extraordinaria. Aún recuerdo el agobio de un joven Comandante guerrillero (entonces él tenía 27 años) cuando regresó de una emboscada donde su comando había sacado 20, desde el punto de vista militar. Este grupo había emboscado a jóvenes miembros del ejército venezolano; había operado de tal forma que tuvieron tiempo hasta de ayudar a los heridos del enemigo. Mi amigo se había detenido a encender el vehículo donde aún había heridos, los había acomodado en los asientos y les había pedido disculpas por la emboscada. Incluso señaló su dolor y trató de explicar que estaba de por medio el problema revolucionario... los jóvenes enemigos le contestaban “sí, caballero, sí caballero”... es poco posible imaginarse esa escena. Este mismo Comandante, pocos meses después, fue capturado en una operación por un Comando Antiguerillero y tres días después lanzado desde un helicóptero al vacío. Por supuesto, seguimos esperando el texto verdadero de los jóvenes que pertenecían al otro bando. Insisto, y entiendo que una de las metas de este simposio es conocer o saber más de Venezuela y de los venezolanos; por ello afirmo que no somos un pueblo violento. Romántico sí, bromista, irresponsables algunos, descalificador de nuestros valores, sí.

Hago hincapié en la idea de que no somos un pueblo violento porque quizás sea más sencillo entender lo difícil de las operaciones militares,

agresiones reales contra él, para entonces, enemigo inmediato. Los guerrilleros éramos muchachos estudiantes universitarios: la mayoría con una vida estable. Nunca antes nos habíamos encontrado con la violencia inmediata real. La guerra estaba en vivencias de algunos jóvenes de padres emigrantes europeos o en los libros, o, sencillamente en la falsa sangre de Hollywood, muy lejos de nosotros. Los verdaderos adultos, hombres o mujeres que en la mayoría no alcanzaban los cuarenta años y que habían participado en la lucha contra la dictadura, tenían amigos en el sector oficial y ocurrió más de una vez que miembros del partido de gobierno escondieron a guerrilleros o se hicieron “la vista gorda” para no delatar el sitio donde un subversivo se “enconchaba”. Hubo hasta ministros del gobierno que escondieron amigos guerrilleros.

¿Cómo fue posible entonces que el ejército venezolano llegara a hechos crueles, criminales, violaciones, muertes a golpes, etc...? Nuestros jóvenes oficiales tuvieron que ser sacados del ámbito nacional, llevados fuera del país, a la zona del Canal, e instruidos bajo la idea de que nosotros éramos seres extraños, no nacionales, apátridas, entrenados en lugares terribles, dispuestos a matar a la familia, a los niños, a las mujeres... Muchos disparaban asustados ante una culebra... Hubo torturadores detestables, pero no fueron los más. Hoy no existe separación radical entre los antiguos bandos. Yo, por ejemplo, he tenido la oportunidad de sentarme a hablar con un jefe de Operaciones Antiguerilleras y señalarle su crueldad, su violencia, sin molestarle, sin que él se molestara. Los recuerdos violentos nos enristrecen, nos turban, pero no nos produce una ira tal que necesitemos aniquilar al antiguo enemigo. Insisto en señalar este punto, porque cuando se publicó el libro lo que obtuve fue solidaridad, amor, aprecio. Si hubo críticas, fueron a sotto voce, no llegaron hasta mí.

Quiero que me permitan hablar acerca del lenguaje. El lenguaje que se utiliza está relacionado con las aspiraciones del escritor. Es lógico suponer que, si mis intenciones eran sacar el espíritu y ponerlo en discusión, lo que más me interesaba era ser entendida por los demás. Que me comprendiera más la gente común que la intelectual. Aquella gente no conocedora, no ducha en la investigación de lo que está detrás del texto. No me detuve a pensar si había imágenes literarias o no. Nunca, ni siquiera ahora he leído o escrito con otra intención que no sea aquella de hacerme entender. Como periodista me pregunto ante cualquier texto que redacto: ¿está claro? Si el texto produce dudas y preguntas como ¿qué querías decir cuando escribiste tal frase o párrafo? Me digo: debo reescribir el texto. Preciso que la idea es más de comunicación que de proposición literaria. No tengo proposiciones literarias. Me emociono ante los buenos literatos y cuando descubro lo que uno de ellos quiso hacer con el lenguaje, digamos la construcción de una buena novela, un nuevo estilo, me impresiono: ¡qué maravilla! Nunca me he sentado ante la máquina de escribir con un esquema pre-hecho. Pienso muy a lo periodista: debo atrapar al lector.

El profesor Ortega me pregunta: ¿escribir lo vivido es darle una forma, un sentido ulterior? Visto a esta distancia contesto que sí. En aquel momento

no tenía la intención de darle una forma literaria a lo que había vivido. Hoy, en día, doy gracias a los dioses por abrirme el camino. Qué bueno que me sentí tan triste, tan desolada, tan frustrada. Qué pena me daría si hoy mis amigos muertos no tuvieran por lo menos, un recuerdo a través de un texto; una canción, cualquier expresión. Ellos viven como viven los personajes de los cuentos de hadas. Mi hija más pequeña, de cinco años, revive cada día la historia de la sirenita que quiso ser humana para atrapar a su príncipe. La sirenita está viva, permanece entre las paredes de nuestra casa y muchas veces asiste con mi hija hasta el pre-escolar. Marcelo, El Comandante Argimiro Gabaldón, María, todos los integrantes del Destacamento, al paso de los años continúan caminando a mi lado. Ahora su andar es más suave, no me causan angustias, ahora me dan alegría. La sociedad actual es muy confusa, ya ni siquiera me atrevo a afirmar que Dios no existe. Es increíble, todo ha cambiado. Las ideologías se mezclan. Nuestro planeta es cada vez más pequeño y la información al momento del suceso me aturde. Antes me entristecía que el mundo entero no fuera socialista: hoy, hace poco tiempo, pude ver a través de la televisión y gracias a una antena parabólica, a las personas que destruyeron con sus manos, el muro de Berlín, y... yo estaba feliz por ellos. Por primera vez pensé en lo terrible que hubiera sido que mi país se dividiera en dos y, de un lado hubieran quedado mis amigos, el muchacho que me gustaba, vaya, el tarantón donde compraba el periódico; y del otro lado yo. Terrible... no obstante me quedan mis recuerdos: los personajes de mi pequeña historia. Mis amigos y yo somos los verdaderos triunfadores de esos años. Para nosotros fue fundamental tener un anhelo, una ilusión. Nuestra adolescencia y juventud estuvo plena de emociones, de pasiones y ninguno tuvo un interés que no fuera el interés por otros, los desasistidos de la sociedad.

Tuvimos tanta ventura que nuestro movimiento no necesitó de componendas, ni acuerdos de bajo calibre. La vinculación fue ideológica, fue de pensamiento. Quienes tenían otras intenciones terminaron formando parte de la policía o de grupos diferentes a los nuestros. Hubieran sido igualmente corruptos: ellos, sí se equivocaron cuando pasaron por nuestras filas; nosotros, no.

Hoy, no creo que importe tanto si la estrategia o la táctica política fue válida. A esta altura del acontecer mundial, lo importante es rescatar el amor de los hombres por los hombres, ya no estorba su clase social, ni su pensamiento político, lo que realmente interesa es su calidad de ser humano. Esa es para mí y para mis amigos, la verdadera revolución, la más difícil.

Se acusa a la juventud actual de no tener ideales políticos y de no formar parte de grupos o partidos ¡por Dios! ¿de cuál grupo? Los jóvenes, al igual que la sociedad, han entrado en el período de la reflexión y ¿quién dice que es dañino reflexionar? Realmente no creo que sean indiferentes: se encuentran en plena búsqueda y nosotros también estamos en lo mismo.

Este tipo de encuentro sirve para la reflexión literaria como para

profundizar más acerca del ser latinoamericano. La verdad es que estuvimos pendientes de buscar en la cultura europea o norteamericana nuestro futuro. Pareciera como pueblo, que no hubiéramos entendido que tenemos nuestra propia proposición como seres humanos y que es tan importante como la de otros pueblos. Sin desestimar lo que la cultura universal nos ofrece, es imprescindible agregar que también tenemos nuestra luz, nuestra forma de expresar pensamientos, ideas. Estas nos hacen respetables y con ellas podemos finalizar este siglo, donde, por cierto, se han derrumbado todas las propuestas europeas y las nuestras aún no se han presentado.

EL ESCRITOR ANTE LA REALIDAD POLÍTICA VENEZOLANA

Ana Teresa Torres

A la luz de la prensa internacional, Venezuela es uno de los países latinoamericanos de mayor estabilidad democrática — 33 años —, importante y confiable productor de petróleo, respetuoso deudor de sus obligaciones, que atraviesa una crisis coyuntural en vías de superación. Es también famoso por el éxito de sus reinas de belleza, la audiencia masiva de sus telenovelas fuera de sus fronteras y como centro de distribución de cocaína. Este es de alguna manera el perfil político de Venezuela en el mundo, aun cuando no coincida con la visión que muchos de nosotros podamos tener de la realidad política venezolana.

De una vez quiero definir que al hablar de **realidad política** no me refiero a las coyunturas específicas que toma el Estado bajo la conducción de uno u otro gobierno, sino a un entorno más general que rodea a la sociedad venezolana, acerca del cual caben diferentes ópticas. La ocasión de este Simposio me ha parecido oportuna para iniciar algunas reflexiones acerca de la presencia de la realidad política en la actual producción literaria venezolana. No participo de la concepción de la literatura como “reino intemporal”, en el cual el escritor aparece dotado de una condición divina que lo sitúa por encima de sus circunstancias, y pienso que de alguna manera todo escritor es escrito por su tiempo.

Al plantearnos el tema de las relaciones entre el escritor y su realidad política, la primera pregunta que resulta inevitable es cuál es el efecto que tiene hoy, 1991, el trabajo del escritor en relación a esa realidad, y la primera respuesta que encuentro es: ninguno. Pasado el tiempo del intelectual como militante o agente de una determinada tesis política, es bastante evidente que, por ésta y

otras razones, los escritores han ido perdiendo vigencia en la vanguardia de las ideas. Se trata de un fenómeno mundial, aunque muy profundo en Venezuela, donde la marginalidad de la literatura ha sido siempre particularmente estrecha. Sin embargo, más allá de la recepción que una sociedad haga de sus escritores, parece válido preguntarse por el espacio que ellos se proponen para sí mismos.

Para analizar este espacio se hace necesaria una breve referencia histórica. Los años setenta constituyeron uno de los períodos más desconcertantes de nuestra historia. En diez años se cerró la utopía social de los años sesenta, alrededor de la cual convergía la mayor parte de los intelectuales, y se declaró un boom de riqueza, conocido como la “Gran Venezuela”, país digno de la literatura fantástica, en el cual cada habitante sería propietario de un inmueble en esa tierra de gracia que para los venezolanos fue Miami. Este pasaje brusco en relación a la década anterior, en la cual la sociedad se había visto enfrentada en torno a su proyecto, produjo un anonadamiento frente a la realidad política, que quedó sin claves de interpretación, lo que de alguna manera está relacionado con la propuesta estética dominante en esos años que ha sido calificada por la crítica Verónica Jaffé (1) como la del “relato imposible”, para caracterizar una narrativa que se negaba a narrar, apartándose de todo “realismo”, en busca de establecer un texto autónomo. Como señala Luis Barrera Linares (2) este proceso *sólo implicaría que los escritores propiciaron el auge de una narrativa que reflejaba el estatus absurdo de un país que se negaba a sí mismo.*

Después del corto sueño en el que fuimos un país rico, líder continental, con una apreciable importancia en el contexto internacional, nos despertó un monstruo que ha ido progresivamente creciendo y que nos amenaza desde las primeras horas de la mañana con la lectura de la prensa en la cual vemos en tela de juicio a las más vitales instituciones de un sistema democrático, que nos asalta en la violencia de la calle, que nos agrede en el deterioro del entorno y los servicios, y nos sobrecoge en la conciencia de saber que el 80% de la población vive entre las categorías de “pobreza crítica” y “pobreza relativa”. Frente a este monstruo, al que constantemente le salen nuevas cabezas, y que habíamos aprendido a llamar “corrupción administrativa”, (con la impresión creciente de que el nombre se queda corto), el ciudadano común se encuentra sitiado por la complicidad permanente del poder, que lo ha ido acostumbrando al horror, de modo que nada lo sorprenda: ni la estafa permanente a los fondos públicos, ni la desidia que permite el derrumbe de las vías de comunicación más importantes o deja sin oxígeno a los centros de atención médica, ni la incursión de altos personajes en el tráfico de armas o la distribución de cocaína. Lejos de pretender que “todo tiempo pasado fue mejor” y que hemos perdido un país maravilloso, no podemos dejar de aceptar que la década de los ochenta sorprende a Venezuela en una devaluación no sólo económica sino también política y ética. Ante ella, el hombre común que no ha querido participar en el obscuro festín de la delincuencia, sea ésta callejera o de salón, no encuentra otra defensa que

evadirse. Cabe preguntarse si el escritor se ha deslizado en esa tentación y ha llegado a perder por completo la condición de ser testigo de su tiempo para convertirse en un fabricante de historias entretenidas.

Sin poder evitar importantes omisiones, tomaré en consideración algunos ejemplos que resultan significativos a los propósitos de esta ponencia. No se trata por supuesto de hacer un balance exhaustivo de la literatura nacional, sino de un breve análisis casuístico, restringido a algunas novelas de publicación reciente, que puede servir de estímulo a una más detenida reflexión del tema.

LA COLERA AMARGA

Memorias de una antigua primavera, de Milagros Mata Gil (3), novela distinguida con el Premio Miguel Otero Silva 1989, tiene como eje central el nacimiento, auge y declinación de un pueblo petrolero en los llanos orientales venezolanos, temática ya tratada en la importante novela *Oficina Nº 1* del mismo Otero Silva (4). La acción de la novela de Mata Gil transcurre a lo largo de cincuenta años, desde 1933, cuando hipotéticamente se establece la fundación del pueblo, hasta 1983, año en que se celebra su cincuentenario. Es decir, sitúa la realidad política a partir del tiempo de Gómez y el comienzo del auge petrolero, que fue no sólo un hallazgo de riqueza real, sino también el comienzo de la esperanza. *Por eso, cuando el OG-1* reventó, y en ese reventón el petróleo nos salpicó, nos empapó con su llovizna pegajosa... ése era el triunfo de todos, la llegada, al fin del progreso... del futuro* (p. 46) dice una de las voces narrativas.

Más que una nostalgia de un mundo perdido, es cólera y decepción lo que resta como saldo.

El sueño de ver mundos nuevos, de forjar con mis manos un pueblo, no fue más que eso: un sueño... Y de pronto, como si sólo esperara ese reconocimiento íntimo de fracaso, una lluvia tibia y frágil comienza a despertarse sobre la tierra (p. 47).

La gran fiesta de celebración del cincuentenario del pueblo, que tiene lugar cuando ya ha finalizado el boom de la "Gran Venezuela", permite una retrospectiva en la cual los personajes establecen este fracaso y esta decepción amarga,

¿Cuánto tiempo duró el esplendor de aquel pueblo nacido de hombres y mujeres que llegaron en naves portentosas, atravesando tormentas y quietudes llenas de resolana?... Y ahora, cuando se han cumplido cincuenta años, sólo los

* En Venezuela se denomina con siglas y números a los pozos petroleros.

sobrevivientes se aferran a los palos del desastre, sin querer salvar realmente la memoria del avance indetenible de la disolución. (...) ¿Para qué entonces servimos los hombres? Mejor sería que un viento nos derribara, nos arrastrara, antes que seguirnos bebiendo la cólera amarga de la inutilidad y la impotencia. Pero ¿adónde ir que no sea esta isla de la memoria y a la irónica espera de la estatua? (p. 64)

A continuación, la misma voz expresa la cólera y la acusación contra aquellos que se han beneficiado del *dolor, la riqueza efímera, el gozo deslumbrante, el hambre y el desastre, la opresión, el llanto y el destierro*, y denuncia el cinismo del poder:

¿Por qué los señores emiten con sus gestos, su frases y sus guiños, veladas promesas que jamás cumplirán?... los señores mienten para vernos sonreír... ríen a carcajada batiente detrás de las cerradas puertas de sus habitaciones lujosas y sus oficinas... los políticos presidirán mañana la mesa del banquete, repartiendo en bandeja condecoraciones a diestra y siniestra. Cuántos ojos de cólera nos estarán mirando. Se hará la fiesta y al día siguiente sólo quedarán rastros. Los que faltamos por morir habremos muerto. Nuestros nombres aparecerán grabados, junto con el de otros difuntos cuyo recuerdo permanece en el Obelisco de concreto con el cual algún burócrata afortunado aumentó su patrimonio.

A lo largo del relato, en el cual varias voces van narrando la historia del pueblo, y aludiendo a la promesa y fracaso de sus aspiraciones, se establece no sólo lo ocurrido en ese lugar concreto, sino también lo que podría considerarse una señalización que comprende el país entero.

Esperan el chorro que les devuelva la época dorada, las compras desaforadas, las noches alegres, las facilidades para el rebusque y la aventura... Eso creen. Pero nada volverá. Esta es una ciudad sin huesos: una ciudad blanda e inarticulada, navegando en un charco de aceite (p. 81).

Es probablemente en la fiesta, el capítulo final, donde se pone de manifiesto con mayor énfasis esa característica de la realidad política venezolana, según la cual la democracia ha estado siempre atenta a producir celebraciones del progreso y desarrollo del país, mientras oculta el constante atentado a los derechos de sus ciudadanos. El tema está tratado desde la sátira abierta hacia todas las instituciones que han participado en esa estafa política, incluyendo a los intelectuales y a los sindicatos. Un detalle muy significativo es que esta celebración se ve de pronto interrumpida por voces que reclaman sus necesidades perentorias: trabajo, hospitales, viviendas, escuelas, agua, las cuales son rápidamente reprimidas sin que se altere la fiesta. La libertad de expresión y manifestación es permitida, pero a la vez es inocua.

Finalmente el narrador se sitúa como testigo:

te preguntas si entre tanto desastre y tantos mitos conservados cuidadosamente, no serás tú el último vestigio de una raza extinguida para siempre, te preguntas si no será tu deber, ése que anhelabas, el de conservar lo visto, el de reconstruir lo vivido... Quieres construir una ciudad sobre las ruinas y te das cuenta que sólo tienes palabras y recuerdos... (p. 259).

Mata Gil se coloca en el compromiso de escribir la crónica de “la cólera amarga de la inutilidad y la impotencia”, de construir con palabras una “isla de la memoria”.

LA NOSTALGIA DEL HEROE

En la madrugada, la alarma de un automóvil desató su grito de perro herido... Necesitaba (...) escuchar esa miserable sirena en plena madrugada para comprender que yo no soy un hijo del barbudo Marx ni del intrépido Lenin, sino del simpático charro Pedro Infante. Yo soy así, tengo una lucidez tardía (p. 9-10).

Así comienza *Si yo fuera Pedro Infante*, de Eduardo Liendo (5), autor distinguido con el premio de literatura 1991 del Consejo Nacional de la Cultura. Pedro Infante es el otro Yo de Pedro Contreras, un hombre común, *anónimo, silencioso, distante, invisible, cumplidor y conformista* (p. 14) que *como los seres domesticados, siempre aguanta el corneteo; el grito lastimero del perro herido* de la alarma que metaforiza la agresión cotidiana. Y ese Perucho Contreras quisiera ser Pedro Infante, porque entonces, encarnando ese mito latinoamericano, a medias sentimental, a medias machista, hijo de la nada que llega a la fama y al dinero a través del azar, sería un héroe, porque

si yo fuera Pedro Infante me montaría en mi caballo negro y haría una revolución yo solo... Porque, para mí, Pedro Infante es una suerte de Pancho Villa, pero simpático (p. 11).

Y entonces, Perucho Contreras, un fracasado, un borroso funcionario público, diría, *Sí, vámonos con Adelita, para hacer una revolución quimérica. Para derrotar a todas las cornetas del mundo* (p. 40).

Lo único que puede hacer Ninguno para ser Alguien es robarse una forma... Por eso, lo mejor es que Ninguno Contreras se busque un ídolo popular auténtico, y secretamente se meta en su piel (p. 72).

¿Y quiénes son esos ídolos populares? Además de Pedro Infante, aparecen otros nombres como Robin Hood, Ezequiel Zamora* y el hombre-mosca. El hombre-mosca sería la encarnación de la justicia que *recorrerá el país en una ofensiva victoriosa y sin tregua... Personaje escapado de una película mexicana para redimir a los menesterosos* (p. 56).

Estos dobles son explícitamente “otros yoes” del escritor, que declara: *quizás esa fuga también es una trampa, porque el personaje adquiere vida propia, sale a recorrer su envidiable fortuna y el autor queda nuevamente solo* (p. 35). Obviamente que la nostalgia del protagonista por los años sesenta, en los cuales él era un subversivo, es también la del propio autor que en este caso fue un participante activo, pero es también la nostalgia de una generación y la expectativa mágica de los que esperan una reivindicación:

El propio barrio empezó a corromperse. De algún callejón emanaba un denso, penetrante y hasta entonces desconocido olor de marihuana. Pronto surgirían las trampas cotidianas en cualquier recodo y un miedo distinto, humillante, se fue apoderando del corazón de la gente apacible del vecindario. Es verdad que desde entonces esperan, como en las películas, por un héroe justiciero (p. 81).

Desde el punto de vista del registro, esta novela de Eduardo Liendo da cuenta del fracaso, de una nostalgia que todo lo embarga, *Ya no soy libre en las calles del barrio. Hay algo podrido en Dinamarca, algo también se marchitó en mi corazón* (p. 95), de una impotencia social que sólo podría ser reivindicada por personajes míticos, y a la vez del descrédito del poder ante el ciudadano común, y de la necesidad de reinventar algún tipo de utopía particular, así sea la que encarne Robin Hood o el hombre-mosca.

LA DESILUSION SOLITARIA

Solitaria solidaria, de Laura Antillano (6) fue la novela finalista del Premio Miguel Otero Silva 1990. Está construida a través de dos épocas: la primera, el último cuarto de siglo pasado, y la segunda desde 1970 hasta 1988, a través de la crónica que establecen dos mujeres que tienen entre sí una relación de doble. Las referencias de ambas épocas van dando lugar a una cierta simetría y comparación en la cual el presente no parece haber superado al pasado en forma significativa.

Zulay mirando el horizonte marino piensa en el Puerto Cabello que visitó José Martí, y piensa en éste de hoy con la Marina Center enterrada en el medio, como

* Popular caudillo venezolano a quien se declaró “General del pueblo soberano” durante las guerras civiles del siglo XIX.

un castillo de cartón de Walt Disney. Zulay ve las casas aduanales cerradas, desde el mismo instante en que el país vio bajar los precios del petróleo y la economía se fue a pique... piensa entonces que ni el asalto de las fuerzas de Crespo hizo nunca con Puerto Cabello lo que se ve en esta mañana de 1988 (p. 309).

La narración de la parte histórica es una crónica y crítica del gobierno del General Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), bastante connotado por su corrupción*, y la participación de la protagonista en una lucha política minoritaria, en la cual muere su amante, y poco después ella se suicida; describe el progresivo proceso de politización de una joven educada para el hogar, proceso en que es relevante la guía de los intelectuales y especialmente de José Martí. La narración de la otra parte, localizada en la época actual, sigue un proceso contrario: la progresiva decepción de una joven moderna que llega, un poco tarde si se quiere, a lo que constituyó la utopía política y social de los años sesenta, llena de nostalgia por todos los proyectos perdidos que van cayendo a pedazos, tras la recurrente melodía de *Imagine* y la figura de John Lennon. Enfrentada a la dispersión de un proyecto unitario, intenta en vano agarrarse de proyectos fragmentarios como la teología de la liberación, la renovación universitaria, las luchas por los derechos de la mujer, para finalmente encontrarse en la soledad y en la necesidad de forjarse un proyecto personal...,

ese deseo encajado en lo más hondo de mí que se debate entre la desilusión, la mirada escéptica sobre lo que he alcanzado a saber de lo que me rodea, y la necesidad de sobrevivir, de persistir, de comenzar otra lucha, en otro lugar de otra manera (p. 319).

Es también la expresión de una desilusión generacional que se siente sin proyecto compartido, sin posibilidad de relevo y sin otro camino que el escepticismo.

En la novela de Antillano se observa una lucha entre el deseo de olvidar y a la vez de recordar. *Papá suele decir que este pueblo está hecho del olvido, nació del olvido, vive del olvido, el olvido es su forma de vida* (p. 90) dice la protagonista histórica, en cambio la protagonista actual se pregunta si *será posible el olvido, si ella podrá regresar alguna vez a cualquier lugar y olvidar* (p. 303). Pero finalmente triunfa la escritura que da lugar a la rememoración, y la protagonista actual, si bien refugiada en el amor y la soledad, busca una pequeña aldea de mar para escribir una tesis sobre el período de Guzmán Blanco.

Pienso que es esta vivencia de soledad, asumida con decepción, la conclusión más llamativa de la novela. *Vanas me resultan hoy muchas contiendas. La historia de las luchas por el poder ¿es acaso la historia de los*

* Este tema es ampliamente tratado por Francisco Herrera Luque en su novela póstuma *Los cuatro reyes de la baraja* de inminente aparición.

hombres? (p. 319), pero a la vez, soledad que pretende, como lo indica el título establecer una solidaridad, recoger en ella a otros decepcionados. *Me gustaría ser su amiga* — refiriéndose a la protagonista histórica — *y como un bálsamo que la ayudara a recuperar el sosiego, compartir con ella esa soledad, que es al final, la que vivimos todos* (p. 319).

Hay en esta novela una mirada desilusionada en la que fácil, aunque dolorosamente, muchos pueden reconocerse.

ISLAS DE LA MEMORIA

En un artículo titulado *Qué país, qué literatura*, el crítico Roberto Lovera de Sola (7) apunta: *Serán ellos (los escritores) los que en las hojas de los libros nos dejen el registro de todo lo grave que acontece*, y considera como una de las claves de la actual narrativa, la evocación de un pasado más digno frente a un presente vergonzoso.

Este registro quizás sea uno de los pocos recursos de la palabra dentro de un contexto en el cual el venezolano ha sido tomado por una imagen engañosa que lo invita a sentirse un yuppie del mundo, sustrayéndose a una realidad contundente como es que este país, en 33 años de democracia y con un presupuesto estatal varias veces superior al Plan Marshall, no ha podido establecer un destino digno para sus habitantes. Pienso que esta realidad pesa demasiado sobre los escritores para convertirse en meros fabricantes de anécdotas amenas, y los lleva, o bien a la novela decididamente histórica, como es el caso de Herrera Luque, o a la búsqueda de nuestras claves en la recreación de héroes y antihéroes de Denzil Romero, o al tratamiento político más directo, como ocurre en las novelas aquí reseñadas.

Dentro del registro que titulo con palabras de Mata Gil como “islas de la memoria”, citaré para terminar dos novelas recientes. *Adiós gente del Sur* de Orlando Chirinos (8) y *El exilio del tiempo* de mi producción (9). En estas dos novelas el lector puede encontrar un propósito común que es el de llevarlo a un mundo que fue y ya no es, una necesidad de decir: esto fuimos y ya no somos. En el caso de Chirinos, la Venezuela rural, en el mío Caracas; las transformaciones, sustituciones y ascenso de nuevas clases sociales, en ambos. Sin un juicio político explícito, que queda más bien abierto al lector, pienso que hay en estas novelas una mirada de angustia hacia el país, una evocación de sus señas de identidad, y un deseo de reasegurar la voz de los anónimos que han configurado su textura social y que de alguna manera le han dado consistencia; un alegato por una huella de identidad que no quiere diluirse en la fragmentariedad de una imagen que pudiera, por un instante, hacernos creer que se trata de un país solucionado.

Los textos a los que se ha hecho referencia en esta ponencia parecen indicar que hay una necesidad de la escritura, desde nuevas propuestas estéticas

y narrativas, de preguntarse acerca de la realidad política que la envuelve. Sin la convicción de tener una respuesta.

OBRAS CITADAS

Jaffé, Verónica. *El relato imposible*. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

Barrera Linares, Luis. "Relato imposible, ¿discurso inacabado?", en *Papel Literario. Diario El Nacional*. 18 de agosto 1991. Caracas.

Mata Gil, Milagros. *Memorias de una antigua primavera*. Caracas: Edit. Planeta Venezolana, 1989.

Otero Silva, Miguel. *Oficina N° 1*. Buenos Aires: Edit. Losada, 1961.

Liendo, Eduardo. *Si yo fuera Pedro Infante*. Caracas: Edit. Alfadil, 1989.

Antillano, Laura. *Solitaria, solidaria*. Caracas: Edit. Planeta Venezolana, 1990.

Lovera De Sola, Roberto. "Qué país, qué literatura", en *Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela*. N° III. Julio 1991. Caracas.

Chirinos, Orlando. *Adiós gente del Sur*. Caracas: Edit. Alfadil, 1990.

Torres, Ana Teresa. *El exilio del tiempo*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

DE CASA O LOBO AL CIELO DE PARIS: EL FUTURO IMPOSIBLE

Yolanda Pantín

Otras personas invitadas a este simposio harán seguramente una revisión de la lírica venezolana hasta nuestros días; yo me limitaré a citar algunos nombres y a recalcar la importancia que tuvo para mí la obra de ciertos poetas cuyo referente en la mayoría de las veces, es el terruño ligado a la infancia. Como algunos de los poetas que leí en aquel entonces, yo no escapé a la urgencia de llamar a las cosas por su nombre — al árbol árbol, a la silla silla — como si de una oración se tratara; intentaba con ello rescatar un universo que hacía mucho tiempo se había perdido, no sólo para mí desde mi historia personal, sino para el país entero; estoy hablando de aquella Venezuela rural que fue luego sustituida por la cultura del petróleo. Los que en carne propia sufrimos tal drama, opusimos a la pérdida, un mito. Es entonces cuando las casas de baharaque, propias de nuestra modesta colonia, y los paisajes que las circunscribían, bien sea la exuberancia tropical de la población de Canoabo, en la obra de Vicente Gerbasi, o la sequedad desértica de la Carora recreada por Luis Alberto Crespo, o las montañas del Escuche de Ramón Palomares, se transformaban en lugares privilegiados: cielos o infiernos, ¿qué importancia tiene? El paisaje de la infancia se enaltecía por la fuerza que lo traía a la memoria, iluminada igualmente por la fuerza de la palabra.

Leyendo hace poco un trabajo sobre la vida y obra de Robert Lowell descubrí algunos datos que me hicieron reflexionar acerca de mi propia experiencia. Alejandro Oliveros, el autor del ensayo al que me refiero, explicando ciertas matrices en la poesía de Lowell, recalcaba el origen de clase

del escritor norteamericano, señalando la decadencia de la vieja familia bostonia a la que el escritor pertenecía. Fue entonces cuando tomé, digamos, conciencia sobre una serie de hechos que desde muy temprano modificaron mi visión del mundo.

El lugar donde crecí junto con mis diez hermanos es una hacienda aragüeña fundada en la época de la Colonia. Esto no quiere decir otra cosa más que larguísimas sobremesas en las que el tema obligado era la saga familiar. El relato, casi siempre llevado por las voces mayores de mis abuelos, se detenía fascinado en su capítulo más triste: la Independencia del país, cuyo precio en muchos casos fue la fortuna de las viejas familias criollas, una de las cuales había sido la mía. La figura de la decadencia fascina y aterra al mismo tiempo; fascina desde el mito que la recrea y aterra desde la desapegada cotidianidad que nada sabe de tales cosas. Creo entender que sobre estos extremos se estructuran el primero y el último de mis libros.

Casa o Lobo y *El cielo de París* hablan desde dos extremos irrenconciliables: el paraíso en una antigua hacienda venezolana, apacible y ordenada, y la caótica vivencia en una gran ciudad que bien pudiera haber sido Caracas. Deseo de permanencia en el sueño de los niños y la dura realidad del concreto en la urbe. *El cielo de París* trata de desmontar un mito que se emparenta con aquel primigenio del claustro materno en *Casa o Lobo*. París, espacio más soñado que vivido, nutrió también en viajes imaginarios, parte de mi infancia y primera juventud, sólo que el encanto que tenía la ciudad para mí fue roto después cuando conocí finalmente a la capital francesa.

Casa o Lobo se complace y en cierta forma continúa, la saga familiar narrada por mis abuelos. Sin embargo, hay un elemento que ellos no contemplaron en sus relatos protagonizados por una única familia. La muerte era rara vez mencionada y si alguna vez aparecía, era bajo la aureola del sacrificio heroico que la enaltecía, tal era el caso de Florencio Tovar, un fantasma cuya patética historia en tiempos de la guerra de Independencia, inspiró el único relato que hasta ahora he escrito: *Paya*. La muerte se disfrazaba entonces perdiendo su único y terrible significado, más allá de todo adorno literario. *Casa o Lobo* está poblado de fantasmas, los protagonistas de ese primer libro son muertos porque todo en él está muerto. El sentido trágico de tal pérdida se explica desde la abundancia, privilegio de los niños que creyeron ser dueños del mundo; ya lo decía una de mis hermanas: “¡Tuvimos tantas cosas...!”

La historia de lo que he escrito es también la historia de lo que he leído, no las tempranas lecturas de adolescente cuando todo lo que cae en nuestras manos es devorado con fervor, como si fuese el único alimento, bruñido espejo, secreto deseo. No, hablo de lecturas más conscientes, contaminadas de la misma literatura y que dan pie al texto posible: es decir, no lo que reconozco desde la experiencia sino lo que reconozco desde la **escritura**. En ese sentido, la obra de César Vallejo me señaló, ciertamente, en el proceso de elaboración de *Casa o Lobo*, de qué manera la poesía es lenguaje. Más allá del posterior

deslumbramiento con parte de la obra de Saint John Perse (*Para celebrar una infancia*) y de los otros poetas que he mencionado, Palomares, Crespo y Gerbasi, el poema se abría a otras posibilidades, más reales, digamos, más cotidianas y no por ello menos interesantes. Ya algunos poemas de Paul Celan me habían señalado el fulgor de lo terrible. Se trataba, ahora, de rebajar el sentido de la belleza y fustigarla hasta la humillación. Lefía entonces a ciertos poetas norteamericanos (William Carlos Williams, Wallace Stevens, T.S. Eliot, Sylvia Plath, siempre en antologías y en versiones al español). Muy ingenua, muy joven y muy pretenciosa, “descubrí” a los poetas conversacionales latinoamericanos quienes, como yo, pero mucho antes, habían bebido, tal vez, de la misma fuente; los nombres ya los conocemos: Antonio Cisneros, Ernesto Cardenal, Juan Gelman son algunos de ellos. Conducida por estos amigos, leí por la misma época a dos o tres poetas brasileños; el acuse del golpe fue definitivo: Manuel Bandeira, Murilo Mendes y Carlos Drummond de Andrade. Ese es, más o menos, el panorama literario de toda una generación de poetas a la cual pertenezco. El clima estaba dado; así — inmersos en tal atmósfera no sé si enrarecida — devoramos luego la famosa antología de Castellet, *Los nueve novísimos* donde, al parecer, se nos daba el permiso de ser banales, cursis, afectados, y muy contemporáneos. Con todos estos ingredientes, más cierta inconformidad, ganas de cambiar al mundo y otros ímpetus adolescentes, sólo faltaba formar un grupo literario, cosa que hicimos cuando cinco personas, disidentes del taller de literatura de Antonia Palacios donde la palabra era un lujo y la misma Antonia una viva imagen de la Victoria de Samotracia, suscribimos a comienzos de los años 80 el manifiesto del grupo *Tráfico*.

Correo del Corazón es mi segundo libro publicado y cronológicamente coincide con esta experiencia grupal. *Tráfico* fue importante para mí en la medida que me permitió abrirme al exterior, en todo sentido. Tal vez aquí deba referir otra temprana lectura que me abrió, igualmente, el campo de posibilidades expresivas, esta vez desde la parodia. La elaborada afectación del Pere Gimferrer de *Arde el Mar* me había fascinado, tanto — y que Dios me perdone — como el más definitivo poema de Celan o de Rilke. Pero fueron *Los Parques Anandonados*, de Julio Herrera y Reissig leídos con la crueldad que suele dar la distancia, los que me permitieron calibrar la medida de una ya incontenida furia hacia cierta literatura prestigiosa, sustentada en el brillo de la palabra, muchas veces a mi parecer vacía de otro sentido que no fuera ella misma. Encontraba en el libro del poeta uruguayo una franca melancolía, tan exagerada en sus arrebatos líricos que más parecía burla que otra cosa. Me preguntaba, entonces, por qué la experiencia cotidiana, vacía justamente de un contenido prestigioso, no podía ser también poetizada. Paralela a ese cuestionamiento, una extraña planta llamada Caracas crecía frente a mis ojos, testigos de un violento proceso de construcción que implica, desde luego, la destrucción. Cualquiera que conozca a esa ciudad sabe que al dejarla, así sea por poco tiempo, no podrá reconocerla luego, tal es la desmesura de su crecimiento. Tardé meses

en descubrir el 'tono' de *Correo del corazón* y más fueron los poemas que tiré a la basura que los que publiqué. En todo caso, este nuevo libro fue la contrafigura de *Casa o Lobo* y con él no hice más que borrar el paisaje que tan trabajosamente había dibujado. Se trataba de acercarme a esa otra realidad que me era ajena por completo: la de la ciudad. *Correo del Corazón* rompe a conciencia, en todo sentido, con *Casa o Lobo*. En lo que, al lenguaje se refiere, intenté ahora banalizarlo, traerlo de los cabellos hasta la futilidad de lo que nombra: el universo restringido de una ama de casa, tema delicado que me planteó algunos problemas. El riesgo de caer en el patetismo era enorme. Afortunadamente la distancia con el lenguaje sacralizado de *Casa o Lobo* me permitió jugar, enfrentarme al poema con la libertad que dan las máscaras; allí están, como prueba de ello, las menciones al tango y al bolero, a las telenovelas, es decir, un mundo de postales tristemente colorido, donde las notas lánguidas del piano de Herrera y Reissig eran la música de fondo de una declaración amorosa a destiempo. De una manera un tanto inconsciente me vi envuelta en un zafarrancho conocido como 'literatura femenina', discusión muy en boga en aquella época y que había avivado entre nosotros, si mal no recuerdo, Marta Traba con la publicación de su famoso ensayo "Hipótesis para una literatura femenina". En mi caso particular, la razón de semejante incursión no fue otra que la de referir, sobre todo, mi experiencia inmediata. Participé, sin embargo, como muchas de las escritoras venezolanas, en innumerables foros y mesas redondas sobre el tema, para terminar repitiendo las mismas cosas. A la vaguedad de la llamada "literatura femenina" opusimos el término más concreto de "literatura escrita por mujeres", esto implicaba, desde luego, la consideración de todo tipo de determinantes históricas, políticas, culturales, etc. etc. Una discusión extenuante y tal como se planteaba, un tanto bizantina. Pero a mí me interesaba escribir. En *Correo del Corazón* no hice otra cosa más que ser fiel a mi condición de mujer en un tiempo y en un espacio determinado. Resumiendo: del paisaje perdido de la infancia en los valles de Aragua a un apartamento caraqueño. Dos cuentas habían sido saldadas. Liviana entré con la *Canción Fría* a una zona mas gratificante: la imaginaria.

No recuerdo cuál fue el primer poema del nuevo conjunto ni en cuáles circunstancias fue escrito. Sí sé que el texto 'Las ciudades invisibles', incluido en *Correo del Corazón*, anunciaba la apertura a un universo temático que luego desarrollaría. En aquel entonces había leído el poema 'Oh ¡esta es Noruega!' de Joaquín Pasos; así mismo, tres poemas de Cristina Peri Rossi referidos a Berlín y (precisamente) el tema 'The cold song' de Klaus Nomi. Escribí un poema llamado así, un texto mal resuelto donde en diez versos hablaba de licántropos, del moribundo Molière, de un cuadro de Brueghel y de una ciudad sumergida en la bruma. En ese poema comprimí algunas de las figuras literarias que posteriormente me obsesionaron, sólo que los licántropos fueron sustituidos por vampiros, seductores y perversos. De manera que así empezó esta historia de querer escribir, voluntariamente, desde la muerte con un lenguaje

que fuera expresión de la frialdad, la distancia, la rabia helada de un asesino. Cuando leí a Xavier Villaurrutia ya era demasiado tarde: pocas veces he sentido una identificación tal con la obra de un escritor, el autor de *Nostalgia de la muerte*, libro trágicamente amanerado. En definitiva, *La Canción Fría* quiere rendir homenaje a los muchos poetas que entonces admiraba y cuyas obras me habían nutrido. Los textos escritos en primero persona del singular serían impudicamente confesionales si no hubiese puesto en ellos una mínima cuota de distancia que al final es un reconocimiento; así, tomé prestados los títulos de algunos poemas de autores que admiro: Juan Sánchez Pelaez, Eugenio Montejo, Alejandra Pizarnik. Es inútil hablar del efecto irónico de ese inocente juego.

Javier Lasarte, en el prólogo a su antología *Cuarenta poetas se balancean* habla de significativos virajes en la poesía de los ochenta escrita en Venezuela “que se trasladará a lugares y tiempos lejanos, y en cierta medida, exóticos e inalcanzables..... como si la reflexión sobre el propio espacio se hubiera agotado, como si fuera necesario enmascararlo o sustituirlo por cierto cosmopolitismo excéntrico, o fuese preciso diseñar otros espacios para reconocer en ellos la distancia, la inaccesibilidad y el desencuentro.” ¿Qué nos obligó a emprender tales viajes? ¿Qué país, qué ciudad, qué situación era esa que no queríamos enfrentar? En mi caso particular, la única mención a Caracas en *La Canción Fría* — poblada de ciudades de otras latitudes, protegidas por el manto benéfico de la nieve y del sueño — es para no nombrarla: una ciudad que no existe, un país que es sólo un clima. Paradójicamente la Maracaibo real de la segunda parte del libro, hace aún más irreal esta soñada geografía. Borrarse el país, tal era mi intención, no por exótico snobismo sino por hastío.

El tema de la página en blanco y la subsiguiente angustia que provoca es uno de los lugares comunes más comunes de la discusión literaria. Cierta compulsividad por escribir me impedía digerir el libro recién terminado y tomar la pausa como descanso para leer y reflexionar, tal como aconseja Luis Cernuda en *Historial de un libro*. No. Las preguntas, sobre la misma voluntad de no repetirme, segufan siendo las mismas: no tanto qué decir, sino **cómo decirlo**. Así veía pasar sobre mis ojos un cielo vacío de palabras. Los procesos creativos son misteriosos, digo esto porque mirando, justamente, el techo de mi cuarto, sobrevino lo que llamé ‘un golpe de lenguaje’, una frase y al mismo tiempo una figura muy nítida que la formulaba. Veía a un hombre de unos cincuenta años, un poco calvo, el vientre prominente, deambular por el estrecho espacio que la profusión de libros dejan en un oscuro apartamento. Supe en seguida que se trataba de un escritor. Así asumí una identidad masculina que me permitió tocar ciertos temas, el más difícil de ellos, aquel que se refiere, justamente, a la imposibilidad de escribir, o peor aún, al fracaso de una vocación literaria. Hablo de *Poemas del escritor* donde traté de darle a éste un perfil humano, otorgándole miedos y carencias comunes a cualquier persona; es decir, mostrarlo vulnerable frente a la vida. Así encontré un lenguaje, una figura, y de nuevo una máscara

literaria. *Poemas del escritor* es un libro tramposo que por momentos se me escapa en su significado profundo. Pocas veces me detengo a pensar en él, y siendo el más distanciado de mis libros es al mismo tiempo el más sentimental y el más cercano a mi propia experiencia. Su ambigüedad todavía me confunde y frente a él no estoy segura de nada. Hay un relato allí, ciertamente, y un hombre que lo protagoniza. Pero ¿es tan pobre su experiencia, tan inútil la vida que lleva, tan mediocre todo? No lo sé, como tampoco él lo sabe. Yo me limité a registrar, como si hubiese tenido en las manos una cámara de cine, las acciones cotidianas de un hombre que ha volcado su vida en la literatura, y al mismo tiempo a transcribir sus 'intentos' poéticos. Hay una certeza, sin embargo: el poema no ha sido escrito todavía. Algo rescato de *Poemas del escritor*: la inocencia del personaje que lo protagoniza, una inocencia que se verá quebrada por la muerte en *El cielo de París*, mi siguiente libro.

Voy a intentar establecer nexos entre *El cielo de París* y mis otros libros, porque, en definitiva, este último trabajo publicado se me antoja como una especie de resumen doloroso de lo que he escrito. Ya dije de qué manera París se había apropiado de mi imaginario. En la vieja casona de mi infancia la mayoría de los libros de una modesta biblioteca estaban escritos en francés. Mi abuela materna hablaba con fluidez la lengua extranjera ya que había sido educada como muchas señoritas de su época en un colegio de monjas galas. Más allá, pues, del claustro del pueblo y de la casa cuyo vínculo sanguíneo por el incesto se mantenía, existía otro mundo, otro país, otra ciudad. La mención a París era recurrente, y así me parecía un escenario de sucesos brillantes, llenos de gracia, de colorido, de esplendor muchas veces ligado a la experiencia artística.

La lectura, por contraste, del poema *Razón Ardiente* de Eduardo Mitre me permitió concentrarme en mi propia vivencia. Mucho del poema de Mitre me sedujo, pero lo que más atrajo mi atención fue el hecho de que el poeta boliviano comenzara su texto fechándolo y ubicándolo históricamente, como el encabezado de una carta: "París, invierno de 1980/ Queridos pájaros ausentes..." Bellísimos y sugestivos primeros versos que anuncian el trato amoroso del tema. En mi caso, no es el amor quien recorre el poema sino el desamor en su forma más absoluta: la muerte. Internalicé el poema de Mitre, lo leí muchísimas veces. Comencé entonces — un poco para ayudarme como si de muletas se tratara — a establecer un diálogo igualmente fragmentado entre lo escrito por mí (una sucesión desarticulada de imágenes) y extractos de poemas de otros autores: José Gorostiza, Clarice Lispector, Blanca Varela, y el mismo Eduardo Mitre. Todo aquello para nombrar a una sorda ciudad cuya belleza me excluía. Quien habla de París en mi poema es el ser que la ciudad ha abortado. En todo caso se trataba de extremar una experiencia urbana: un espejo que todas las imágenes deforma. En *El Cielo de París* retomo el lenguaje de *Casa o Lobo*, su tono entrecortado, sus recuerdos extraídos de un cuarto oscuro; hay una diferencia sin embargo: la fé que tenía en la palabra se había perdido, y lo

sagrado que se nombra es ahora el infierno. La experiencia alienante de *Correo del Corazón* cruza el poema; el rescate del ahogado en el Sena es un acontecimiento monótono y cotidiano para el cual ya no hay piedad sino muda eficiencia. El paisaje de *La Canción Fría* se continúa sobre el hierro y la piedra (la dureza de la piedra, la frialdad del hierro) referencias obsesivas en el texto que ya no es un sueño sino una pesadilla. La perplejidad de *Poemas del Escritor* es el estado síquico que aquí se expresa: ¿Cómo escribir no sobre sino desde el dolor?

Había dicho al comienzo de este trabajo que *El Cielo de París* y *Casa o Lobo* hablan desde dos extremos irreconciliables. Entre un libro y otro no puede haber mayor cercanía ni mayor distancia. Anclada ahora en la urbe observo cómo crece la Ciudad Capital. Me encuentro pensando continuamente en Caracas, muchas veces con odio. Vivo a esta ciudad como una enfermedad inevitable, ¿qué otra cosa puede ser la agresión, el ruido, la violencia, la separación, el confinamiento diario al que nos obliga esta amalgama de concreto, asfalto, neón y humana miseria, sino el infierno cotidiano al cual entramos todos los días, fatalmente, sin poder evitarlo? Nada nos consuela del mal sino el mal mismo, así vivimos dentro de la enfermedad como si ella fuese una condición natural del hombre urbano. Fuera del paraíso que alguna vez creímos conocer ya no pertenecemos a ninguna parte.

Caracas ha crecido con nosotros, mostrando sus milagros y también sus miserias. Es imposible eludir esta experiencia, esta inmersión en el asfalto líquido. Pero la ciudad no ha sido todavía nombrada. Hay antecedentes, cierto, algunos poemas del **Chino Valera Mora**, de **William Osuna**, de **Juan Calzadilla**, y más recientemente los de **Rafael Arráiz** en su libro *Terrenos*, los de **Armando Rojas Guardia**, los de **Blanca Strepponi**. Pero no es suficiente. ¿Qué falta? El venezolano está profundamente arraigado a su tierra, no en balde la gran tradición de la poesía en nuestro país es aquella que se refiere a esa experiencia donde la noción de la Casa cobra especial brillo. La respuesta al dolor que puede significar semejante pérdida tiene que ser por fuerza terrible. Lo elusivo del tratamiento del tema en los viajes imaginarios que muchos de nosotros emprendimos, puede ser leído como una reacción a tal despojo. Frente al derrumbe sistemático de las quintas ubicadas en las urbanizaciones del Este, me he encontrado de pronto deseando la transformación definitiva del paisaje, sin ningún resto de piedad ni de nostalgia: que acaben con ellas, me digo, que el país se pierda.

¿Qué le falta al poema que comienza a asimilar lo urbano? Falta que el mal se arraigue en nosotros como alguna vez lo estuvo la tierra de la infancia. Ayúdame a ser cruel, más no inhumano, pide Hamlet para hacer justicia. Sólo así podremos asimilar la belleza en lo terrible, y más aún, fluir en el Error. Llamo Error, justamente, a esa falta de equilibrio que es muy evidente en el desarrollo urbanístico de Caracas: una ciudad mal construida, mal pensada y por supuesto, mal vivida. *Lima, la horrible*, decía Sebastián Salazar Bondy de la capital

peruana. Para Jorge Eduardo Eielson, quien ha extremado esa percepción, el lugar donde nació no se diferencia demasiado de algunas ciudades europeas: “Olvidarse de Lima para siempre/ Pero también de Florencia/ De París y de Roma”. Hay un error que no es sólo de la ciudad sino del mundo, un error que la ciudad metaforiza y expresa elocuentemente, un error que semejante a un cáncer tiene su origen en los tempranos burgos de la naciente modernidad, lugares amurallados, cerrados sobre el ansia del dinero y el comercio.

Hay un Error que en nosotros, tropicales al fin, es una despropósito. Como en una selva intrincada, la extraña planta crece sin medida. La ciudad es una invención del mal y el futuro es el mal, decía Heiner Müller. Un futuro que ya nos pertenece. Amo y detesto esta visión que debe ser escrita: cerrada la noche, la autopista del Este, despejada, oscura, semejante a un túnel cuyo techo es el cielo. El puente que la cruza y que comunica una orilla con la otra, es atravesado, de pronto, por un autobús con las ventanas crudamente iluminadas por las luces del neón. ¿Estoy en Caracas? dudo un instante. Al igual que la enfermedad, el poema también es inevitable y nombrar a la ciudad parece ser un imperativo de esta generación.

CODA:

El libro que estoy escribiendo se llama *Los bajos sentimientos*; quisiera a propósito de él hacer una última reflexión. En la mayoría de los poemas asumo la primera persona del singular, como si de una confesión se tratara. Otro artificio, cierto, pero el que más se acerca a lo que llamaría ahora el *ser*. Dos lecturas, dos lecciones; la primera de ellas un viejo compañero de quince años atrás, el libro que nunca me ha abandonado: *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, a donde siempre vuelvo buscando a un ser humano, en verdad y en belleza. El otro, un hallazgo deslumbrante que no deja de asombrarme, el mismo Jorge Eduardo Eielson y la suma de su obra poética: *Poesía Escrita*, un caso, quizás más complejo, más elaborado, pero no menos conmovedor. En momentos de crisis con la palabra, que son muchos y continuos, Eielson me ha enseñado que la poesía es infinita en sus recursos y que al igual que a Cernuda, la sustenta el valor. Pero una pregunta me inquieta: ¿Qué hay detrás de ese yo último que se confiesa? Empiezo a entender, realmente, el riesgo enorme que significa la escritura, que el poema es terrible en su enunciado, que no miente, que es autónomo y feroz, que nos lleva ciertamente de la mano y nos obliga a ver, y a decir.

Creo escuchar al poema: Empieza de nuevo. Pero al recoger los pasos no será buscando el refugio materno, movida por la nostalgia. No. Tengo conciencia del horror que significa esto que ahora vivimos. Volver a empezar, pero sobre todo, volver a mirar, para volver a escribir. Una mirada más dura, menos dispuesta al sueño que distrae de lo real, que también está cargado de

sueño. Una mirada, una escritura, tan cruel como humana. Ya sin nostalgia podremos al fin enfrentar la Realidad y dejar que descansen en paz los muertos de las viejas casas.

FLECHAS EN LA INCERTIDUMBRE

Humberto Mata

I.

Cierta literatura sugirió en 1926 que toda precisión es espejismo, porque inevitablemente está acompañada por errores. Werner Heisenberg meditaba entonces que a mayor exactitud en la medida posicional de una partícula (ese algo indescriptible que está en todo), menor precisión habría en la medida de su velocidad. Este principio de la Incertidumbre, podría ligarse, creo, con una Ley de la termodinámica que sostiene la existencia de un permanente y metódico viaje hacia el desorden, que es el viaje del tiempo; y aún con otra observación, menos terrorífica, según la cual es posible conseguir un orden en el caos. Esa literatura de la Física y el Cálculo siempre me ha emocionado. Y ahora más, cuando al parecer ella misma tiende a fijar límites, más allá de los cuales no es posible tener certeza alguna.

Con mejores palabras, Cervantes en el siglo XVI prefiguraba a Heisenberg y dejaba a Don Quijote en una extraña y deliciosa incertidumbre de autoría, que ha sido técnicamente utilizada, bien a nivel de historia, bien a nivel de autor, por ilustres narradores: Hawthorne, James y Borges, entre otros. Estos escritores, dentro de un orden cada vez más riguroso apostaron a la incertidumbre, estaban sigilosamente regidos por ella. Puede objetarse esta afirmación diciendo que ella corresponde a una parte netamente técnica para facilitar la escritura, perder en laberintos al lector inocente y crear espacios, pliegues narrativos. Respondo que, aun siendo técnica en principio, esta modalidad puede significar el sometimiento, también del autor, a esa región particular que está regida por la incertidumbre. Vivimos en y para la incertidumbre; cuando escribimos, pintamos, creamos somos flechas en ella, tratando quizá vanamente

de señalar algún orden dentro del caos, o cuando menos, de encontrar una explicación parcial acaso válida sólo para nosotros.

II.

Toda generalización conlleva errores. Cuanto viene podría estar llena de ellos, entre otras cosas, porque pareciera crear una brecha enorme entre creadores de una generación y otra, y porque, además, hace válida para otros situaciones y puntos de vista que quizá sólo correspondan a quien las realiza. La literatura, sabemos, es un continuo que algunas veces fragmentamos para facilitar (o enturbiar) los acercamientos.

En los años setenta, e inclusive a finales de la década anterior, comienza a publicar su obra una generación de escritores ubicados en la frontera. Venezuela estaba culminando un período convulsionado por guerrillas, muertes que resultaron innecesarias y delaciones bochornosas. Justo entonces, pierde fuerza y sentido eso que se ha dado en llamar literatura comprometida, es decir, en este caso, literatura al servicio de un proyecto político o ideológico. El derrumbe de valores que en esos años se produce es de tal magnitud, que deja a un grupo de jóvenes intelectuales en la penumbra. Perdidos aquellos posibles asideros; caídos los pequeños héroes de las guerrillas nacionales y hecho trizas el proyecto y el compromiso político nacido en los años sesenta, y que en el fondo resultó no ser ni proyecto ni compromiso, ¿dónde sostenerse, si la otra parte, la parte victoriosa, sólo mostraba (y cada día muestra con mayor intensidad) una descomposición inmensa? La mayoría buscó sostén en héroes menos contingentes, en valores más firmes; buscó en autores y su literatura, sin desprenderse de la realidad inmediata, pero viéndola ahora con distancia, malicia, algo de nostalgia e ironía. Julio Garmendia, Guillermo Meneses, José Antonio Ramos Sucre, Rafael Cárdenas, entre otros, pasaron a ser las nuevas referencias, y el espacio literario, la región adecuada para la creación.

La literatura de mi generación, la literatura de los años setenta, se ha forjado mayoritariamente dentro de un clima de incertidumbre y de manera solitaria. Pocos hemos integrado grupos, y cuando lo hemos hecho, ha sido de manera parcial y transitoria. Si algo puede definimos, ese algo es el alejamiento, en la creencia de que únicamente la soledad puede ser compañera del creador. Dentro de esta literatura, la narrativa ha ocupado un lugar descatacado; y dentro de ella, el cuento ha sido estandarte. Autores como Laura Antillano, Ednodio Quintero, José Napoleón Oropeza y Saél Ibañez pueden ser ejemplo de esta afirmación, sin que ello implique decir que no han trabajado otros géneros.

Los temas son siempre pocos y quizá no importen demasiado. Lo importante es destacar el esfuerzo permanente por crear un espacio literario que se justifique a sí mismo, no olvide el peso de la anécdota y tenga en cuenta la palabra y sus velos.

III.

Situado en la frontera; habitante de la incertidumbre y propenso a los más variados extrañamientos, comprendí a temprana edad que el cuento sería mi medio, o mi conductor. Si pienso en él, debo reconocer que su forma me parece perfecta, porque se atiene a la vida y a las sutiles leyes que la gobiernan; es decir, el cuento localiza su solución en el pasado; se rige, de alguna manera, por la termodinámica; sabe que para él y su realización plena, siempre será mejor un momento antes, porque estará menos desordenado que un momento después, y cierra sus fronteras para que nada, o lo menos posible, intervenga en ese ecosistema que con tantos detalles ha creado; ecosistema tan frágil, que el más leve movimiento, palabra, acción, detalle, inadecuados, podría contaminar y destruir para siempre.

“...las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas...”, dice Cervantes.

En relación con mis textos, encuentro que ellos pocas veces se cierran del todo y parecen dejar al lector la construcción de algún final, que el narrador (si existe) y aun el autor, desconocen o no pueden sospechar. Así mismo, veo en varios el nacimiento de zonas oscuras, botones sin luz, que pueden atribuirse a dudas de algún autor, o de los personajes, o de la acción. Los textos que me agradan (quizá los menos convincentes) son aquellos donde creo lograr que un lector pase a ser cuerpo, personaje si se quiere de la narración, con poder para criticarla y eventualmente cambiar el rumbo del relato. De todas maneras, al final me doy cuenta de que ese posible y remoto lector ha dejado de ser tal y se ha transformado en alguien atrapado en la trampa del cuento, en su circularidad y autonomía. En esto el cuento se parece a un agujero negro. Nada puede escapar de su inmensa atracción. Recuerdo, como lector, cuentos de los que nunca he logrado salir: “El Cuento Ficticio”, de Julio Garmendia; “La Mano Junto al Muro”, de Guillermo Meneses; “Arco Secreto”, de Gustavo Díaz Solís; “El Jardín de Senderos que se Bifurcan”, de Borges; varios, muchos cuentos de Julio Cortázar; “Wakefield”, de Hawthorne.

Hace poco hablé de extrañamientos. Para explicarme cuanto escribo, aunque de antemano sé que es imposible hacerlo, recurro a dos. El primero se relaciona con el hecho de haber nacido en una región remota, el Delta del Orinoco, y de haberla abandonado a muy corta edad. Esto propició el nacimiento de un paisaje y de situaciones perfectamente ubicables, en apariencia, pero en el fondo tal vez irreales, productos sólo de la memoria distante, el ingenio o la creencia. El segundo extrañamiento tiene que ver con la ciudad donde vivo, Caracas, profundamente amada, pero llena de relaciones que no me corresponden, y de situaciones que me desbordan y que a cada momento capto como artificios capaces de manejarme al menor descuido.

Este doble movimiento ha permitido que vea eso que llamamos realidad, como el mejor clima para la incertidumbre. Si nada parece ser estable; si el

Principio de la Incertidumbre cobija y determina cada paso, nada objetable sería suponer que también contamina mi escritura.

Como hemos visto, esto explica muy poco y nada define en cuanto a ese arte que es el cuento. Pensando en “Las Mil y Una Noches”, Guillermo Meneses lo hizo para todos. Dice Meneses en el “Prólogo” a su “Antología del Cuento Venezolano”: “... para el auténtico cumplimiento de la obra de arte llamada cuento, éste debe ser, a un tiempo mismo, historia **maravillosa y jamás oída**”.

**EL MAL, LOS VERDUGOS Y SUS VICTIMAS:
ACERCA DE UNA ESCRITURA COMPARTIDA
EN EL *DIARIO DE JOHN ROBERTSON***

Blanca Strepponi

Recuerdo con absoluta claridad una noche durante la que permanecí acostada junto a un hombre a quien yo amaba. Las luces de la calle apenas iluminaban la oscuridad de la habitación. Estábamos despiertos pero en silencio y de pronto una jauría de perros comenzó a aullar. Tuve miedo, un miedo puro, sólido y extraño que no provenía de ninguna amenaza concreta. Entonces me abracé a él, sentí el frío avasallante que provenía de su cuerpo, dije “tengo miedo”, y comprendí en ese instante la naturaleza maligna de su alma.

Esa imagen — que tan bien resume para mí la experiencia de haber percibido el mal, la inequívoca mirada de la muerte, la crueldad del verdugo, el desamparo de la víctima y su extrema soledad — me hizo imperiosa la necesidad de comprender y, aún mucho tiempo después, me impulsó de un modo misterioso hacia zonas de pensamiento que nunca antes había tenido en cuenta con seriedad. La víctima de heridas tan severas se restablece de manera muy precaria y, suerte de crónico convalesciente, requiere con urgencia de una explicación que reordene el mundo, que justifique el sentido, propio y ajeno, de lo humano.

I. El verdugo feliz.

Bajo el influjo de este estado de alerta, leyendo una mañana el periódico, encontré las declaraciones que hiciera Saeed Al-Sayyaf, verdugo oficial de Arabia Saudita, quien llevaba cortadas a la fecha seiscientas cabezas y no sé cuantas manos. Quedé de inmediato deslumbrada, paralizada como un conejo bajo la linterna del cazador. Porque no se trataba únicamente de la impúdica

expresión de su punto de vista; después de todo, ante la crueldad islámica los occidentales aminoramos nuestro espanto bajo la excusa de una cultura ajena. Había algo aun más importante: las palabras, el lenguaje.

Eran palabras efectivas y precisas, propias de alguien que describe orgullosamente su oficio, un oficio que requiere destreza, fuerza física, determinación moral y, en este caso, absoluta inconciencia del placer que provoca en quien lo ejerce. Saeed (Feliz) Al-Sayyaf (Verdugo con espada) se considera a sí mismo un instrumento divino, su mano es la mano justiciera de dios.

Veamos qué dice Saeed: "Mutilar las manos requiere de más coraje, ya que uno está cortando parte de un cuerpo que va a sobrevivir. Decapitar es mucho más simple, uno sólo tiene que separar la cabeza. Cortar las manos requiere de una mayor atención para estar seguro de que la espada no se desvíe del lugar preciso."¹ Agrega luego, para comentar el uso de una banda negra sobre los ojos de quienes esperan ser ejecutados: "Esta es una disposición puesta en vigor luego que la cabeza de un convicto que decapité fue a dar directamente a los pies de otro que esperaba ser decapitado, quien murió de un infarto cardíaco".

Poco tiempo después, cuando aún continuaba viviendo ese sanguinario clima interior, alguien, generosamente, me invitó a participar de una antología temática: La Flor. ¿Flores?, repliqué indignada, ¡no tengo, ni tendré, nada escrito sobre flores! Pero la ira suscitada fue tan grande y absurda que decidí aceptar y escribí a continuación mi primer poema por encargo: "El jardín del Verdugo".

El jardinero es Saeed, y las flores que con tanto esmero poda, las cabezas de los reos. Así como a Saeed le fue fácil cortar cabezas a mí me resultó fácil escribir este poema porque el mismo Saeed me dio la clave del lenguaje e, incluso, varios pasajes ya escritos.

Había abierto una puerta que ya no podría cerrar, había comenzado a recorrer un camino doloroso pero anhelado, pues todo proceso de creación es, esencialmente, un proceso de conocimiento. Comencé a leer libros de historia, y de historia de las religiones, sobre todo los que me proveían de material documental.

Me parece indispensable aclarar que jamás mi fuerte fue la historia, mejor dicho, siempre fue mi débil, junto con la religión. Confieso ser absolutamente ignorante en ambas materias; pero no sólo se trata de ignorancia sino de un grave problema que me aqueja cada vez más: tengo pésima memoria. Y por si esto fuera poco, carezco de educación humanística formal, pues mis estudios universitarios se interrumpieron en la mitad de la carrera de medicina.

Así desprovista, sin planes, sin saber adónde iría, ni siquiera exactamente lo que buscaba, comencé una prolongada investigación cuyo exclusivo método fue el de sucumbir a la obsesión más tenaz. Como un sabueso, me dediqué a rastrear en las páginas de los libros la figura del Verdugo. Encontré muchísimos, en todas las épocas, muchos felices Saeed. Y, sorpresivamente, mis

verdugos continuaban ofreciéndome su lenguaje.

Oigamos, por ejemplo, las “Palabras de Gregorio Magno”*, en el año 590, con una ligera intervención de mi parte:

Es verdad// la gracia del bautismo redime/ a todos los fieles/ del pecado original// Sin embargo/Dios/el Justo/discriminó la existencia/de los hombres:/ hizo de unos esclavos/ y de otros hizo señores/ para que la libertad/ de cometer el mal/ fuese así restringida/ por los poderosos/ pues ¿de qué otro modo/ podría prohibirse el mal/ si nadie temiese?

O la “Carta de Arnaud Amalric al Papa (Beziers, 1209)”* a quien aprovecho para pedir disculpas por haber introducido en ella unos cuantos versos, que no son los mejores:

Gracias a nuestra astucia/ y a la poca experiencia de los sitiados/ el 22 de julio/ logramos entrar en Beziers// Resistieron cuanto pudieron/ debo decirlo/ mis-erables e infelices/ se refugiaron en las iglesias// Me preguntaron los mercen-arios/ — Abad, decidnos, cómo distinguir/ cátaros de católicos// Y yo respondí/ — Matadlos a todos/ Dios reconocerá a los suyos// Los nuestros/ hombres probados/en el rigor de la impiedad/ sin perdonar sexo/ edad ni rango/ pasaron por las armas/ a veinte mil personas// Tras esta inclemente/ matanza de enemigos/ toda la ciudad/ ha sido saqueada/ y quemada// La venganza de Dios/ ha sido admirable

“matádllos a todos, Dios reconocerá a los suyos” ... cuánta seguridad, qué amor por la exactitud, qué excelentes observadores, casi fotógrafos resultaban estos verdugos. Hay en ellos una vocación, diría testimonial, un apego a la realidad y a la fidelidad de la palabra capaz de expresarse sin mayores adornos, junto a una peculiar sensibilidad visual. La desmesurada crueldad de sus actos, su inverosímil omnipotencia, es multiplicada por la ausencia de toda retórica y del conjunto surge una rotunda verdad poética.

II. Del verdugo a la víctima.

Citaré ahora este testimonio del Dr. John Robertson en Venezuela, hacia 1819, durante la guerra de independencia: “El prisionero debe permanecer de pie, aun cuando en ciertas ocasiones le permiten arrodillarse; enseguida viene un individuo muy tranquilo, fumando un cigarro, con una espada en la mano, y da un golpe certero en la nuca del condenado, golpe siempre mortal, que muchas veces separa de un solo tajo la cabeza del cuerpo”.

A pesar de la sombría similitud entre este testimonio y el de Saeed Al Sayyaf, no se trata de la voz de un verdugo, sino de la de un testigo, un testigo horrorizado tal vez, más que por la muerte (después de todo era una guerra), porque la religión, la ceremonia, el ritual, la estética, están por completo

ausentes. Estos verdugos criollos poseían la misma ninguna), quizá menos entrenamiento, con desfachatada naturalidad. Eran primitivos, crudos... ¿bestiales? Pero hay algo aún más importante, ¿la voz pertenecía a un simple testigo o se trataba en verdad de una víctima? ¿Acaso esta voz no sólo prefiguraba la víctima de un verdugo, sino de un complejo conjunto de fuerzas, de situaciones históricas, de la vida, de la naturaleza y, en definitiva, del mal?

En su libro*, John Robertson, médico escocés, relata su viaje a Venezuela como integrante de la Legión Británica a favor de la independencia. Las expectativas de los legionarios, muchos de ellos veteranos de las guerras napoleónicas dejados de lado por su propia sociedad, se vieron por lo general frustradas al llegar — si no morían durante el viaje —, pues las promesas de compensaciones económicas, de honores militares como consecuencia de participar en la lucha heroica de un pueblo contra un imperio, no se ajustaban a la cruel realidad imperante. El ejército venezolano sólo tenía deudas y las pagaba con carne: cueros, mulas, caballos y carne salada, pues los animales que poblaban los llanos eran la única riqueza en un país arruinado por la guerra. Y en cuanto a la lucha heroica, se trataba en verdad de una guerra de exterminio.

A José Tomás Boves, militar español, se le atribuye la muerte de 80.000 venezolanos, a la Guerra a Muerte decretada por el Libertador, 140.000, y a la Guerra de Independencia, de 220.000 a 300.000; el conjunto suma del 25 al 30% de la población, teniendo en cuenta que, según apreciación de Humboldt, para 1810 Venezuela contaba con 812.500 habitantes.²

A esto debe sumarse una triste realidad sanitaria: las personas eran víctimas de severas epidemias (fiebre amarilla, tifus, malaria, etc.) y más aún los extranjeros, muchos de los cuales morían antes de pisar tierra.

Y hay aún otro elemento que da al conjunto de hambre, enfermedad y muerte un tono definitivo de maligna perversión: el paisaje de esta masiva desgracia era desmesuradamente bello, la belleza natural más violenta que imaginarse pueda. Ríos majestuosos, selvas intrincadas, llanos inmensos y una fauna espléndida y voraz que poblaba aire, tierra y agua.

III. Rumbo al corazón de las tinieblas.

La literatura suele ofrecernos coincidencias que algunos dan en llamar “mágicas”. La lectura del libro de John Robertson me remitió de inmediato a uno de los libros que más me han conmovido: *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Es tanta la proximidad temática que junto a una amiga llegamos a especular en torno a la posibilidad de que Conrad se hubiera inspirado en Robertson. Para mayor coincidencia, ambos fueron marinos. Robertson, médico de la marina real británica y Conrad, capitán mercante.

Por otra parte, *El corazón de las tinieblas* es un libro de carácter marcadamente autobiográfico; da toda la impresión de que Conrad se hubiera

basado en un diario — como en efecto comenzó a escribir apenas iniciadas sus desventuras en el Congo — que fuera luego reelaborado hasta construir una novela.

Me permitiré unas breves referencias históricas. En el año 1876 Leopoldo II de Bélgica fundó la Asociación Internacional para la Exploración y la Civilización en Africa, cuyo objetivo era, según sus propias palabras, “abrir a la civilización la única parte del globo donde aún no ha penetrado, atravesar las tinieblas que envuelven a pueblos enteros; se trata, me atrevo a decir, de una cruzada digna de este siglo de progreso”.³

El oscuro territorio en cuestión era el Congo, y a partir de ese momento, numerosos comerciantes, exploradores y aventureros de diversas nacionalidades, se internaron en el país fundando estaciones que sirvieron de base para la conquista, cuyo verdadero objetivo era el marfil. El saqueo fue tal que llevó a Conrad a calificar la empresa como “la más vil rapiña que haya jamás desfigurado la historia de la conciencia humana y la exploración geográfica”⁴. Pero el precio pagado por el marfil fue muy alto, y no sólo para los nativos, pues las enfermedades tropicales cobraban numerosas víctimas entre los blancos.

Tal como sucedió con Robertson, el río que Conrad describió como una serpiente que lo fascinaba, fue el vehículo que le permitió internarse en los profundos misterios del continente y de su propia alma. Para ambos extranjeros en un extraño, el objetivo del viaje sería pronto desbordado por una realidad intolerable. El viajero se vería aislado, obligado testigo de la corrupción de los cuerpos y de las almas, una víctima, en fin, del mal, a quien nada resta por preservar, salvo intentar una respuesta.

Sin embargo, el río, la selva, sus incomprensibles habitantes, el enigma del mal, nunca serían suficientemente develados. Cobijados por el horror, víctimas y victimarios logran unirse al fin en un estrecho abrazo.

IV. El espíritu hermano

Para quienes los libros forman parte de nuestra existencia, una extensión vital, imaginaria pero al mismo tiempo real, no resulta extraño lograr una comunión con climas literarios, pensamientos o personajes.

En este caso podría hablar de mi encuentro con John Robertson como el encuentro con un espíritu hermano. Este hombre idealista y sensible, víctima de un destino fatídico que él mismo, sin saberlo, eligiera, limitado por los prejuicios de su época y de su propia educación para comprender el alcance global de la empresa en que se vio involucrado, era también un escritor. Un escritor peculiar pues estaba condicionado por su formación científica, es decir, acostumbrado a hacer de la observación su fuente de conocimiento. De ahí la riqueza de sus reflexiones y de su lenguaje, un lenguaje que, en muchas ocasiones, tiende a ser objetivo, a describir con precisión el mundo que lo rodea.

Robertson resulta de este modo un observador privilegiado de la enfermedad que emana de todo, que se adueña de todo, hasta de él mismo; un observador que da cuenta finalmente de su propia destrucción.

¿Por qué razón hablo de un espíritu hermano? No lo sé, es un sentimiento que aún no he logrado explicar. Supongo que despierta una gran curiosidad literaria pues me lo han preguntado con cierta insistencia. El escritor José Luis Najenson dice al respecto: "la compenetración de la poetisa con su personaje da a menudo la impresión mítica de que se trata de un 'guilgul kodem', que en lenguaje hebreo y cabalístico denota algo así como una 'reencarnación anterior'"⁵. En lo que a mí respecta, tal impresión mítica me satisface plenamente.

V. La escritura.

En cuanto al libro de Robertson, el que llegó a mis manos no fue por supuesto el original, datado en 1822, sino la traducción casi completa que de él hiciera el doctor José Rafael Fortique, historiador médico venezolano. Tal como la edición original — publicada en forma póstuma bajo el seudónimo de Robinson — la traducción, 150 años después, pasó desapercibida, salvo para algunos estudiosos de la historia. Resultan particularmente notorios el enmascaramiento y la insistencia periférica del personaje y su obra.

Lef innumerables veces la traducción del doctor Fortique, hasta que decidí escribir mi libérrima versión. Me propuse ser más estricta y susinta que Robertson y acentuar la forma del "diario", fechando rigurosamente los hechos relatados. Eso me ayudó a mezclar sin escrúpulos prosa, cartas y poemas. Obvié de este modo el fatigoso problema de los géneros y, en cuanto al contenido, hice caso omiso de las reflexiones políticas o raciales.

Para construir el personaje — producto de mi intuición, pues son casi inexistentes los datos personales ofrecidos por Robertson — imaginé una biografía y una correspondencia: la carta donde se despide de su madre y que abre el libro; la carta que envía a su hermana cuando ya es presa de la mayor desesperanza y una carta final, a un amigo, cuando presiente su próxima e inútil muerte. Traté en ellas de imitar cierta formalidad estilística de Robertson que, por otra parte, respondía a las convenciones de la época.

Una vez seleccionados los fragmentos de su prosa que más me interesaron por la fuerza descarnada de su lenguaje y porque expresaban el profundo asombro del extranjero — extranjero en el más amplio sentido; distante, extraño, exiliado —, me limité a versificarlos, con ligeras modificaciones, pero sumando finales de mi invención. Realicé de este modo una apropiación consciente no sólo del lenguaje de Robertson, sino también del de su traductor.

Reconstruí su itinerario por el río Orinoco que se corresponde con el avance de su enfermedad. Los ataques febriles que padecía Robertson cada vez con mayor frecuencia e intensidad, se expresan en la escritura de tres poemas,

suerte de diálogos oníricos con el Mal. Incluí en ellos personajes de cuya existencia supe gracias a la lectura de crónicas de la época.

Manejé también en estos poemas ciertas ideas de carácter religioso que considero muy ricas y complejas en cuanto a su capacidad metafórica. Me refiero a la idea del exilio de Dios como origen del mal. Según la teoría del cabalista Isaac Luria (1534-1572), que es calificada por Gershom Scholem como asombrosa, existe en el principio del drama universal — que es un drama divino — un acto en el que Dios se autolimita, se retira sobre sí y, en lugar de proyectarse hacia fuera, contrae su ser en una honda ocultación de su propio yo. Esta contracción de Dios sobre sí mismo hace posible la existencia de algo que no es total y absolutamente Dios en su pura esencia y representa una forma profundísima del exilio, del autodesierto. “De este modo resulta que todo ser, a partir de aquel acto primitivo es un ser en el exilio y se encuentra necesitado de reconducción a su lugar de origen y redención. (...) El mundo de la naturaleza y de la experiencia humana es el teatro del exilio del alma”.⁶

VI. La muerte.

John Robertson murió en la ciudad de Angostura, aproximadamente un año después de haber regresado del viaje por el Orinoco. La escritura de su diario se interrumpe al finalizar la expedición y, aunque de su lectura se advierte que guarda esperanzas de recuperación, también manifiesta un claro sentimiento de muerte.

En las últimas páginas relata un hecho singular, sucedido dos días antes de arribar a Angostura: mientras buscaba en un banco de arena huevos de tortuga para el desayuno, encontró una cavidad que, según le explicaron, había sido la tumba de un oficial inglés. No había cadáver, lo cual no era tan raro ya que en campaña los muertos simplemente se cubrían con un cuero de res y terminaban así devorados por los animales. En lugar de un cuerpo, Robertson encontró un trozo de papel cubierto de arena, que parecía ser el resto de una carta escrita en inglés. A pesar de sus esfuerzos, sólo pudo reconstruir palabras inconexas. Profundamente conmovido, se alejó del lugar.

Esta última imagen resume con fuerza inusitada la idea que subyace en esta escritura compartida: un hombre observa una tumba vacía, prefiguración de su propia tumba, donde sólo encuentra un escrito borroso y anónimo, testimonio final del dolor, del mal incomprensible.

NOTAS

1 Entrevista a Saeed al Sayyaf. Cable de AP, fechado el 8 de julio de 1989, en Manama, Bahrain. Publicado en el diario “El Nacional”, 9 de julio de 1989, Caracas, bajo el título: “Verdugo Saudita”.

- 2 Alberto Silva Alvarez, *Situación Médico Sanitaria de Venezuela durante la Epoca del Libertador*. (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985).
 - 3 Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (España: Alianza Editorial, 1976).
 - 4 Idem.
 - 5 *Revista Noaj*, No. 6, (Jerusalem, 1991). Pag. 71.
 - 6 Gershom Scholem, *La Cábala y su simbolismo*. (España: Siglo XXI Editores, 1985), 123 y 127.
-

Las ediciones referidas en el texto que originaron esta ponencia son las siguientes:

Journal of an Expedition 1400 miles up the Orinoco and 300 up the Arauca. J.H. Robinson. (Londres: Casa Black, Young and Young, 1822).

John Robertson. Cirujano del Ejército de Bolívar. José Rafael Fortique. Edición del autor. Maracaibo, Venezuela, 1972.

Blanca Strepponi, *Diario de John Robertson* (Caracas, Venezuela: Editorial Pequeña Venecia, 1990)

Los poemas citados pertenecen al libro inédito *El jardín del verdugo*.

VOCES O SERES CERCANOS

María Auxiliadora Alvarez

Al principio de la década de los ochenta, en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, nos encontramos un grupo de jóvenes para hablar de la poesía, para leer en alta voz su palabra y su silencio, y para intentar encontrar en su ser, una orilla donde pudiésemos vivir.

Adelante de nosotros Luis Alberto Crespo, ayudándonos a percibir la atmósfera, el tono, el olor, la desnudez de una sola palabra, profundamente clara y oscura a la vez.

Ayudándonos a saber un poco más de lo que cada día sabíamos menos.

Rilke decía que los aprendices de la poesía son “los navegantes de las aguas heladas”.

Sabemos que somos eternos aprendices y que este mar no será nunca más tibio, ni menos profundo, pero en este momento, yo quisiera hacer una reflexión sobre esos grandes seres que han encontrado el aire donde pueden vivir fecundamente y sin embargo, se devuelven incontadas veces para darle respiración, boca a boca, a la incertidumbre.

¿Cuál es la fé que impulsa a un poeta a volver a su rostro para dar su aliento al aprendiz de un oficio que no se aprende?

¿Cómo se estudia la poesía?

¿Cómo se estudia la vida?

¿Cómo se desentrañan los huesos del espíritu?

El imposible deseo de nombrar el infinito acompañados, nos ha mantenido unidos en la noche de esta reunión iniciada en 1981 e ininterrumpida hasta hoy.

Creo que todos los que estuvimos allí y los que aún estamos, tenemos mucho que agradecer.

Allí nacieron, o crecieron, nuestras voces, entreabiertas en la boca por el

espíritu que nos dice, pero nutridas y fortalecidas por el acto conciliatorio de la generosidad.

Quise traer para ustedes hoy, algunas palabras sobre algunas de las personas con quienes he transitado este camino, sin embargo, tuve miedo de no alcanzar a enunciar acertadamente sus interioridades y sus trabajos.

Casi todos tienen 2 o 3 libros de poemas publicados o escritos, además de ensayos, críticas literarias, cuentos y novelas.

Hablo, por ejemplo, de Stephen Mars Planchart, de Leonardo Padrón, de Sonia González, de Harry Almela, de Patricia Guzmán, de Eloy Yagüe, de María Vázquez, de Lourdes Sifontes, de Maritza Jiménez y de otros que se han alejado y ya no me vienen a la memoria.

Pensé entonces que sería mejor que algunos de ellos se nombraran aquí con sus propias palabras.

He traído tres textos.

Dos de los cuales fueron escritos por Patricia Guzmán y Leonardo Padrón, respectivamente, y el tercero fue escrito por mí.

Pertenecen a un libro de Biografías Apócrifas (próximo a editarse por Monte Avila Editores), ideado y coordinado por Patricia Guzmán.

Se nos pidió en ese entonces, que escogiésemos a un escritor, ya muerto, con quien no sintiésemos cercanos de algún modo, para imaginar su palabra desde la ausencia.

Era una aspiración realmente muy difícil; pero también era una reverencia a un ser amado y admirado, en cuyo espíritu hubiésemos querido habitar. Vivir su vida. Morir su muerte.

Patricia Guzmán se nombró con Sylvia Plath; Leonardo Padrón con Jack Kerouac, y María Auxiliadora Alvarez con Marguerite Yourcenar.

Ya antes lo había dicho Borges:

“Nadie sabe cuál es su nombre verdadero, su imperecedero nombre en el registro de la Luz”.

Sylvia Plath ESE VIEJO Y MUERTO AMOR A LA MUERTE

He cosido la vida a mí, como un raro órgano. Aprendo a hablar con los dedos. No con la lengua. El cuerpo está lleno de recursos. Las salamandras son pródigas en piernas. Que yo sea pródiga en eso que me falta.

¿Cuándo aparecerán los tulipanes? ¿Cuándo su lengua roja contra mi pecho? Los tulipanes son animales furiosos. Debo enjaularlos.

Anoche, cinco minutos antes de las doce, nació Nicholas Farrar Hughes. Le he advertido: el dolor al que te despiertas no te pertenece. Los ojos cerrados y la boca grande, abierta. Su grito me sostiene y me condena. Si su belleza no

basta para protegerlo de los males del mundo, que al menos a mí me redima. No es su cuerpo ni el tiempo lo que pesa entre mis manos. No es el tiempo. Y no es material.

Debo ocuparme de mi colmena. Mi padre conocía a las abejas — además de pájaros, insectos y peces —. Mi padre me regaló un sombrero italiano de paja blanca y un velo negro que se me pega al rostro, como el aguijón de aquella reina.

Cada día, al menos dos horas para escribir. El grito vive allí. Vete. Vete al olmo, busca las caras del amor. Deja de girar.

Esta tarde llega mamá. Frieda y Nicolás han aprendido los gestos del amor. Frieda y Nicolás se le echarán encima y ella creerá que somos felices. Porque mamá no sabe que ellos se queman con mi fuego. Mamá no sabe que mi leche y mi sangre hierven desde entonces. Mamá no sabe que el doctor no purificó mi cuerpo, obcecado, resistente, apegado al miedo. Mamá no sabe que el doctor no me borró los sueños. Y que enfrente sólo tengo largos corredores de cemento que conducen a la sala de electrochoques. Mamá, todavía quiero comprobar si tendré agallas. Mamá, cada mañana me corto las piernas, o los brazos, o la cara. Mi ojo derecho, envuelto en una grande y fea cicatriz marrón, recuerda.

Todo está en su sitio. Soy el muro alto que protege mi propiedad, tan verde. Sólo necesito un frasco de vitamina C para no derrumbarme. Ted: si te sonrieras, darías la misma impresión que la luna. De cosa bella, pero que aniquila.

El mar de Irlanda me ayudó a formar algunas costras. Volveré. Para primavera debo tener una niñera que me abra paso entre los alimentos, entre las horas. Un testigo para mi vergüenza, un testigo para no desmoronarme, para no seguir arrancándome la carne de los huesos. Una mano que me extienda, cada noche, los somníferos. Una mano que cada mañana me separe del sueño con cinco, seis, siete tazas de café. Entonces escribo, cuando menos, un poema por día.

Nicholas. Me ha llevado por los aires, más lejos que la muerte. Entre mis piernas, me ha escuchado hablar y refr sin freno. Le he leído mis poemas en voz muy alta, casi hasta reventarlo, para que sepa que la eternidad me fastidia. Espesa e informe eternidad.

Los buenos espíritus están conmigo. De vuelta a Dévon, y para apresurar el viaje, abrí al azar un libro de Yeats y leí: “Toma vino y alimento para darte fuerza y coraje. Yo tendré la casa lista”. Iré tranquila, tranquila como este vacío que llevo en el cuerpo. Vacío de siempre. Porque eso que acontece en mí, tendrá lugar, irremediablemente. Ningún reposo, ninguna palabra puede contra el secreto mal que guardo. Sólo el niño de oro me da sosiego. Sólo él, hasta que lo alcance el demonio. O hasta que yo alcance al demonio. Voy sobre su cuerpo, su sangre late en mi cabeza. ¡Ariel!, león de Dios, apresúrate, rómpete los ojos con la arena que despega el viento, llévame lejos, hasta donde pueda alcanzarle. Bocanadas de sangre, bocanadas de sangre, soy la flecha, soy el pájaro que

revienta la noche, soy el ojo rojo que no despierta.

Fortifico mis músculos y aprendo a continuar, no se aprende a comenzar, únicamente se comienza el fin, morimos una sola vez, lo imposible necesario, mi cuerpo es distinto a mí, mi cuerpo se me escapa, en el sueño, en la fiebre, en los partos, mi cuerpo no se harta de oler la basura, yo restringo toda basura contra mi cara seducida por el espacio de afuera, espacio abierto en su peligro, que yo sigo amando.

Las cañerías del piso, recién remozado, se han quedado heladas. En cien años Londres no tuvo tanta nieve, ninguna luz. Sabrían de mi huída? Aún escucho a la gente de Dévon. Rezan tanto y tan alto en aquel gran jardín olvidado. Dévon, tan aislado. No logré familiarizarme con la muerte. Tantas manzanas, tanto arrancar cebollas, tanto llenar botellas de miel, no me permitieron adquirir la heroica disciplina. Odio los suicidios caprichosos. Mis poemas, como mi muerte, deben ser honestos y directos.

Como poco. El estómago se me vació de ambiciones. Ya he matado a un hombre. Papaño, te moriste antes de que me diera tiempo. Tu muerte me enseña mi precariedad. Tu muerte asusta a mi mamá. Mamá, ponte manteca de cacao en los pezones. Mamá, llévame nuevamente al infierno, dile al doctor que me queme la cabeza, que me convierta la cabeza en piedra, sácame este grito, límpiame las manos, fortifica mi vocación. El pájaro del pánico me sujetó el corazón. Ese viejo y muerto amor a la muerte.

¿Quién cuidará? Quién tratará de arrancarme los gusanos, uno a uno, uno a uno, uno a uno, uno a uno? ¿Quién pagara para escucharme el corazón? Odio los suicidios caprichosos. Sálvate del desamor. Debo agacharme y mirar fijamente mi atrocidad. Debo cerrar la boca y tragar sangre. Debo acceder a la vida.

Lo indecible, a diferencia de las mujeres, es estéril.

Patricia Guzmán

JACK KEROUAC EL HEROE DERROTADO DE LA NOCHE OCCIDENTAL

¿Mi vida? Creo que la última vez que estuve con ella fue en un cruce de carreteras entre Oregón y Nevada. O en una vía de rieles al norte de Dakota. No recuerdo dónde anda. Sólo sé de este bulto borracho de ochenta y cuatro kilos tambaleándose en una mecedora frente al atardecer. Otra cosa sé: el viento ha envejecido. Ya no me llena los ojos de lágrimas como antes. Me quedan pocas cervezas y ustedes quieren que yo siga hablando de lo que ya saben. Escribí como un maníaco el cuento de mi vida en páginas garrapateadas para mi

exclusivo placer. Se me rompió el corazón en la desesperación general. Y escribí sin tomar aire para respirar. Como una exaltación. Como el viejo Dodge de Neal Cassady, con quien atravesé las eternidades del paisaje americano, y construimos nuestra propia épica del espíritu conociendo la alegría auténtica, la tristeza auténtica, la purificación auténtica.

Allá afuera arde América y cada uno de sus hijos deambula por sus costados sin saber verdaderamente cuál es su lugar. Hoy, quiero oír algo de Dexter Gordon. ¿Dónde está Ginsberg? Quiero escuchar su aullido por última vez. Mi nombre verdadero es Jean-Louis Lebris de Kerouac. Mi viejo apellido tiene tres mil años de antigüedad. Soy celta, de ancestros franco-canadienses, nacido en Lowell, Massachusetts. No tardaré en morir. El médico me anunció que ya casi no tengo hígado. Me he vuelto a enamorar de Dios. Tengo una hernia que operarme, pero hasta ahora lo que he hecho es pegarme en el ombligo una moneda de medio dólar con la imagen de Kennedy para contenerla. No entren en este mundo. Los matará.

Siempre supe que yo era el peor vagabundo del mundo. La luz del diamante estaba en mis ojos.

Fui marinero, ayudante de cocina, recolector de algodón, peón de mudanzas, aprendiz metalúrgico Pentágono, guardabosques, albañil. No sólo acepté la pérdida para siempre. Yo estoy hecho de pérdida. Pero digo: Al igual que Proust, sé fanático del tiempo. Sé poseído de una ingenua santidad del espíritu. ¡Ah! las inefables visiones del individuo... la alegría de la ciudad nocturna... la pared de ladrillos rojos tras las luces de neón... el centro del dolor... el inodoro solitario de América... Y entonces lucho con la vastedad de mi alma, tratando desesperadamente de ser la gran memoria que redime a la vida de la oscuridad. Esta es mi enorme noche confesional.

Pienso en mis poéticos amigos lunáticos zen Vagabundos del Dharma de San Francisco, aquellos con los que tomé cerveza y dije adiós, limpiándome los dientes con arena, durmiendo en los desiertos del planeta bajo el techo del firmamento, con un saco de dormir como único tesoro y disciplinándome todo el tiempo mientras seguía sin llegar a ningún sitio. Estremeciéndome de placer ante el óxido del poniente. Fue el tiempo en que creímos en una gran revolución de millares de nosotros, jóvenes norteamericanos con su morral a cuestas, subiendo las montañas para rezar, escribiendo poemas espontáneos y todos recibiendo visiones de libertad eterna.

(¿Estuve haciendo auto-stop durante tantos años para que me trajeran a esta vieja mecedora de la historia?).

Sí, por supuesto que recuerdo la asombrosa noche de la Galería Seis en California cuando Ginsberg, Corso, Ferlinghetti y los otros leyeron sus electrizantes poemas y yo iba de un lado a otro con cuatro gigantescas garrafas de vino, enajenado, sabiendo que algo estaba pasando en ese momento en la poesía norteamericana, sabiendo que ya nada volvería a ser igual luego que Ginsberg leyó su "Aullido" y yo le daba golpes al suelo de pura exaltación y él balanceaba

frenéticamente su cuerpo mientras lefa y todos gritaban y entonces sí nadie dudó que acababa de iniciarse algo realmente grande. Era el Renacimiento Poético de San Francisco. Ginsberg había pasado todo su fin de semana en su casa tomando peyote para las visiones, anfetaminas para acelerar el viaje y dexedrina para no desfallecer, vomitando ese legendario poema del alma. Eramos una gran comunión de alegres. Eso era la generación beat. Pasamos incontables noches con los ojos dirigidos a lejanos horizontes. Encontramos el oscuro misterio del origen de esta miserable civilización sin expresión. Y viendo, por fin, la eterna trama de energía ululante que atraviesa el mundo. Queriendo ser Buda, subiendo montañas, inventando haikus, dando tumbos llenos de vino por callejas nocturnas, escribiendo poemas febriles, contemplando las nubes mientras nuestro tren atravesaba la magnífica noche estrellada de América, como futuros héroes del Paraíso, tumbados en un furgón sobre nuestra bolsa de dormir.

Yo busqué a los locos por vivir, por salvarse, a los que nunca bostezan ni hablan de lugares comunes. La gente que arde explotando, igual que arrañas entre las estrellas. La vida en la carretera, ese fue mi lugar. Apenas cerraba los ojos, lo único que veía era la carretera desplegándose en mi interior. Los abismos de la pobre vida beat en las calles humanas. La desnuda alegría de la pura existencia. El latido de los neones en la noche. Doradas toneladas de atardecer. Flores santas flotando en el aire. Los personajes de nuestro triste drama de la noche americana. El estudio de las cosas en sí mismas. El manuscrito de la noche. El éxtasis puede estar en la sobredosis de una madrugada o en el vasto silencio de las nevadas. Recuerdo mucho aquel dicho zen: "Cuando llegues a la cumbre de una montaña, sigue subiendo".

(Ya se acerca el atardecer). Dicen que me destrocé en el camino, que estoy hundido en una severa depresión alcohólica, que me he vuelto un poco reaccionario y reniego de aquellos años tempestuosos y de todo lo que tenga que ver con la palabra "beat". Creo que ustedes ayudaron a destruirme, me acosaron, estrangularon mi santa libertad. Mi meta era la Iluminación. Quizás en estos momentos beber forme parte de mi peregrinaje. Bach, ya déjenme. Mi madre está sola y parálitica en la sala. Mi esposa (mi segunda esposa) está sola y desconcertada en la cocina. ¿Dónde está Neal Cassady? El murió caminando sobre los rieles de una línea de trenes, bajo la lluvia y solo en el desierto de México. Pero estoy seguro de que un día de estos vendrá por mí y volveremos a la carretera. Aunque estoy en pésima forma. (Quizás simplemente seamos unos largos pantalones en medio de la tristeza). Permítanme brindar por el maravilloso espectáculo de los trenes de carga con cientos de vagabundos tumbados en la plataforma, atravesando los campos, las ciudades de América. La tierra prometida. Tal vez muchos me quieran recordar así: como un viejo vagabundo de pie bajo un triste poste del alumbrado con el pulgar extendido. ¡Ah! La harapienta santidad de esos días. ¿A dónde vas tú, América, con tu reluciente automóvil a través de la noche?

¿Qué día es este en que siento explotar las ampollas milenarias de mis pies? Acaba de pasar el último tren. Todo el manuscrito de mi existencia se ha llenado de polvo. Estoy agotado. Es Otoño de 1969. Ni un solo perro ladra en la maldita tarde. Hay un gesto demasiado sombrío en el sol. Creo que voy a morir. Tan solo espero acabar a tiempo mi cerveza. Este es el fondo del mundo. Un cruce solitario. No hay nadie que te recoja en el camino. Vé tú solo. Reza por ti mismo, viejo vagabundo.

Adiós, Rey.

Leonardo Padrón

¿QUE HACE MARGUERITE YOURCENAR EN LA ETERNIDAD?

Todo ocurre como si yo fuese un pájaro inmóvil.

(Georges Shehadé)

I. La mañana es tan luminosa como las mejores mañanas del verano en Mount Desert.

He estado escuchando una pequeña aria de Hayden en la cajita de música suiza que tanto le gustaba a Grace.

Sé que este calor no sería tan bienvenido en un polvoriento camino de Calcuta o en una atiborrada Calle de New York, pero en la parte más alta del Maine, con sus nevadas tan prolongadas, nuestras pequeñas laderas semejan parcelas de un cementerio distante cubierto de abedules blancos.

La nieve es el olvido.

No he podido recoger la madera mojada y sin embargo se ha secado, y ha dibujado por sí misma un armonioso mosaico sobre la hierba.

He colocado dos piedras a los lados del portón abierto del jardín por si viene el cartero o el señor de la leche o los niños del pueblo y los pájaros y los perros.

Y he abierto un poco las ventanas, por si viene la luz de la tarde. La luz de las cinco.

Lo hago para que continúen sucediéndose las rutinas cotidianas.

La repetición de las costumbres personales y las labores de los días, descantan el agobio de lo absurdo, el desasosiego de las preocupaciones, las pérdidas, la vejez, la incertidumbre, los prisioneros en un barco lejano, las filas de ojos tristes en los mataderos, la herida abierta nuevamente bajo cada salto del cuerpo.

Son necesarias las horas iguales de los días, tan vastas como lo pasado, tan cortas como lo presente; pero hay que conservar los deseos, porque un deseo es una plegaria y más secreto aún que una plegaria.

Todavía me resulta importante la sorpresa intempestiva de la risa en un rostro, y su desmemoria del dolor. Oigo la risa de mis amigos en mi corazón, como oigo sus trabajos y sus cansancios. Cuido de escuchar siempre sus voces de esa manera en mi pensamiento.

Me alegra que las frutas sigan madurando en las ramas y no en los cestos; y que los panes sigan creciendo en los hornos particulares, inocentes del hambre.

Confío en el orden exacto de las estaciones y en su razón profunda. Sé, que cuando los pequeños animales estén entumecidos de frío, vendrá la primavera a darles calor y alimento abundantes.

Y sé, que la lluvia espera su hora de vida en la grieta, tanto como la grieta misma.

Porque el cielo del verano no devora las cosas, ni el ardor quemante se abstiene de la ausencia que tanto sienta a lo esencial.

II. He deseado morir lentamente, para dejar que en cierto modo la muerte se inserte en mí y yo en ella como en una noche de amor interminable.

Pero mientras haya un campesino en la ruta de Delfos, ofreciendo los cencerros de su mula a cambio de nada, o haya un caballo corriendo y supurando bajo su silla de montar, — no me dejen amar sola en mi noche más larga —; una barca navegando bajo el sol del mediodía con su hilera de presos políticos esposados unos con otros, un hospital lleno de enfermos solitarios, una nación cubierta por el humo y la sangre de una encarnizada lucha familiar, no me dejen quieta en el vacío resplandeciente de la ceniza en el viento sobre Mount Desert, porque no baja y no descansa la bóveda del cielo, y lo blanco también sucumbe de luz.

La paz tan vehementemente deseada, tan lentamente conquistada, tan pródiga en reflexiones y certezas, se precipita en el vértigo del dolor compartido, y llora violentamente sobre sus relucientes anillos.

Y sobre el mundo.

Entonces blasfemamos agobiados por las bocanadas de tierra en la estrechez de los túneles particulares o tomamos las interrupciones obligatorias del camino como de salud y vida para el espíritu, alejado de sus metas individuales para latir en la penumbra activa del laberinto común.

Debilitado el oficio propio del alma en la certeza más humana de su fragilidad. ¿En cuánta extensión de mano guardaríamos cualquier cosa necesaria? ¿Necesaria para quién?

La noche de estar es una línea corta. Dormimos como heridas en aires rojos, dormimos todos juntos en la agonía de May Lai.

Si son los mismos cortes y las mismas cenizas, ¿para qué preocuparnos por la forma de yacer en la invención o en la memoria, si tanta vida y tanta muerte

siempre sobra y sobra tanta pulcritud en el deseo, procedido de una boca no tan limpia salivando y de un ojo evaluador y endurecido?

Pero duele como nuestro el Infinito.

III. Resplandece en los jacintos de Mont-Noir, en el ruido del mar que dura desde el comienzo del mundo, en las dunas de Flandes, en el vuelo de los cisnes salvajes en ruta hacia el Artico, en el vuelo de los rostros amados, vivos o muertos, en ruta desconocida.

El Infinito crece en el Otro.

Si barriésemos el techo, ¿qué comerían las palomas?

Si recogiésemos toda la madera muerta, ¿en dónde dormirían los perros errabundos?

Si el árbol fuese más distante a cada vuelta, y más inaccesible la sombra cultivada, ¿qué excesiva resultaría la luz del mediodía?

El mediodía sería puro egoísmo del cielo, pura ostentación.

Si perdiésemos el hambre solitaria de amasar el pan con todo el cuerpo, ¿cómo escucharíamos la pulsación de la otra soledad que desgrana el trigo o se dobla bajo el peso de la harina?

Si perdiésemos el regocijo sencillo del corazón por la sobreabundancia de las alegrías calculadas, ¿qué sentido tendría la flor crecida por azar en un terreno pedregoso de Segesta? ¿Quién celebraría su vida, su tímido olor, su color de adentro?

Si perdiésemos el peso caliente del amor o la muerte sobre nuestro cuerpo ancho y abierto como una excavación, ¿cómo podríamos invadirnos de hierba, arder, estallar en lirios blancos y cenizas?

IV. Se ilumina como amante la mañana. Palpita en la boca

Por las hojas secas que no recojo, estoy amando.

Lo hermoso del cabello en las mujeres, es que nunca deja de moverse. Blanco, largo, ondea como una culebra lenta al menor sonido de una flauta. Aunque las mujeres estén muertas.

Por la comida de los pájaros que no esparzo, estoy amando.

Si bien la piel de los labios se va poniendo un poco dura y carrasposa como el cuerpo de los cocodrilos y los caimanes.

Por las lágrimas de Adriano detenidas en los recuerdos de mi padre, estoy amando.

Las piernas de las mujeres delicadas niegan la vida transcurrida, pero las piernas de las mujeres recias repiten interminablemente su insatisfacción de morir.

Por la lluvia que olvidé de recoger en la hierba maltratada de Northumberland, estoy amando.

Pero sobre todo en los pies de las mujeres, hay mucho secreto.

El secreto se va formando por Las Pérdidas y El Rencor.

Por la falta que mi casa y mi escritura tengan de mí, estoy amando.

Brújulas ciegas en los días brillantes y tumultuosos, gozosas de amor en la noche más íntima y desconocida.

Por la protección que mis amigos pierden de mí y la que yo pierdo del cielo, estoy amando.

Ninguna ha conquistado nada en su mirada por esfuerzo personal. Los dioses nos otorgan a todas cierta belleza y serena dignidad.

V. ¿Qué hace una mujer en la eternidad?

Guarda sus oraciones en la boca de Zenón: "Quiera aquél que es quizá, dilatar el corazón a la medida de toda la vida".

Y de toda la muerte.

II. POESIA Y FICCION: LECTURAS

NUEVO MUNDO ORINOCO, DE JUAN LISCANO: REFLEXIONES SOBRE SUS CONTEXTOS

Michael Doudoroff
University of Kansas

Entre los textos canónicos por los cuales hemos ido definiéndonos la expresión hispanoamericana en el último medio siglo se destacan dos poemas extensos: *Alturas de Macchu Picchu* (1944-5) y *Piedra de sol* (1957). Estos textos largos son productos de detenidas meditaciones sobre la historia y la identidad individual y colectiva hispanoamericanas. Fueron escritos por poetas maduros, en el período del siglo que va de la última etapa de la segunda guerra mundial hasta la iniciación del proceso (uso la palabra sin mucha confianza) revolucionario cubano. Representan las más importantes orientaciones ideológicas de su momento; exponen posiciones políticas — explícitamente en el caso de Neruda, de manera más velada tal vez en Paz — y, consecuentemente, en cada caso su estética; y son dos textos idóneos para observar el lenguaje y la técnica poéticos de sus autores en aquellos momentos. Dos textos venezolanos, también largos, de ese mismo período, que me han interesado de una manera notable son *Mi padre el inmigrante* (1945), de Vicente Gerbasi, y *Nuevo Mundo Orinoco* (1959), de Juan Liscano. Sin ser precisamente un contracanto a las epopeyas de Neruda y de Paz, me parece que son complementarios.¹

La extraordinaria elegía de Gerbasi es reconocida como una obra maestra no sólo por la elegancia y perfección formales con que se inscribe en el lecho de roca de la gran tradición de la poesía hispánica, pero también por la amplitud e intensidad a nivel individual con que acoge y celebra el tema del inmigrante. Me parece curioso que el tema de esta condición existencial haya tenido más suerte en la prosa que en la poesía.

La emigración/inmigración es hermana del exilio. *Nuevo Mundo Orinoco* pertenece a esta otra, más desgraciada tradición. La mayor parte del poema de

Liscano fue escrita en Francia, en un período de tres o cuatro meses entre 1954 y 1955. Liscano siguió revisando y expandiendo el manuscrito entre 1955 y 1958, en Lausanne, y finalmente en Jamaica, Barbados y a su regreso a Caracas ese último año, en Venezuela.² Fue publicado en 1959. Sería difícil imaginar un momento menos propicio. A pesar de algunas noticias favorables, *Nuevo Mundo Orinoco* fracasó, y se quedó, si no exactamente olvidado, poco leído.

Liscano, Dardo Cúneo y otros han comentado la recepción desafortunada del poema.³ Entre el reestablecimiento de la democracia en Venezuela, dirigida en gran parte precisamente por la generación a la cual pertenecía Liscano, y la enorme excitación provocada por la Revolución Cubana, sobre todo en la generación de los jóvenes universitarios, la excisión generacional seguida de los disturbios urbanos y la guerrilla en las afueras, época de violentas pugnas de visiones encontradas de las posibilidades de la nación, ¿quién iba a dedicarse a leer y a juzgar con paciente objetividad una larga y densa escritura sobre grandezas y hazañas, errores y fracasos del pasado? Y más siendo el autor uno de los mismos integrantes del movimiento político de reformismo liberal, objeto por tanto del odio de tradicionalistas conservadores igual que de revolucionarios de todas las banderillas. En los seis años en que Liscano estuvo en Europa, en el exilio, elaborando su obra épica, se había formado y definido toda una nueva generación de poetas. Los de *Sardio* habrán mirado este texto con indiferencia: demasiado nerudiano, contaminado de yo y de circunstancia. Los que pronto habían de desprenderse, primero en *Tabla Redonda*, luego en *El Techo de la Ballena*, lo habrán juzgado irrelevante a la luz de sus propias visiones radicales de la historia, sus urgencias sociales y políticas. *Nuevo Mundo Orinoco* se presentó, entonces, entre una piedra y un espacio hostil, barrido por vientos corrosivos.

Y sin embargo este poema no ha sido sepultado. Fue reeditado en Buenos Aires, en 1976.⁴ Se oyen rumores de una posible edición nueva en Venezuela. En mis conversaciones literarias en ese país ha sido mencionado con alguna frecuencia, sea con franca admiración o con respetuosa reserva.

Nuevo Mundo Orinoco es una composición de 3,288 versos en total, divididos entre 16 secciones o cantos. Dos cantos, con un total de 245 versos (menos que la décima parte del texto entero) ofrecen una imagen mítica, metafórica, de la época precolombina. Ocho cantos, con un total de 1353 versos (cuarenta por ciento del texto) se dedican a la época colonial, y seis cantos, con 1710 versos en total, o cincuenta por ciento del texto, forman la visión de la época desde las Guerras de Independencia hasta el momento de la caída de Pérez Jiménez. Los cantos son de muy variadas formas y extensiones. El primero, el más corto, tiene 13 versos (o versículos); el penúltimo y más largo, mide 515. Se utiliza el verso libre, y varios versos y formas estróficas tradicionales como los tercetos, cuartetos, y quintillas, pero predominan las combinaciones del endecasílabo, el heptasílabo y el alejandrino, este último efectivamente dos heptasílabos, o sea un variante de la silva. La forma estrófica del cuarteto

formado de tres endecasílabos y un alejandrino, sin rima, que predomina en seis de los cantos y aparece esporádicamente en otros dos produce una agradable sensación de artificio y arcaísmo, en juego contradictorio con otras formas más novedosas. No sorprende que los versos y las estrofas tradicionales se asocian con la presencia de perspectivas europeas o de civilizaciones avanzadas precolombinas; el verso libre se asocia con la naturaleza salvaje, la violencia, el monólogo interior alucinante, la explotación, y con signo contrastante, Bolívar. También se utiliza la variación tipográfica, para efectos de heteroglosia y de tiempos superpuestos. El lector está consciente de una estructuración formal intencional pero no sistemática. La edición de 1976 lleva un extenso apéndice, evidentemente del autor, que explica las anécdotas personales e históricas que informan o conforman cada canto, como ha hecho Paz con algunos de sus poemas largos recientes, y con el mismo efecto de introducir un elemento autorreflexivo en el texto total. Dudo que Liscano pensara en la anotación en términos metapoéticos; el lector postestructuralista se apoderará de estas notas para construir su propia lectura, inventando juegos inocentes o maliciosos entre las versiones 'históricas' y 'poéticas'. El lector común (si a estas alturas se puede hablar de tal cosa), poco afectado por las filosofías de la lectura más recientes, identificará su experiencia del poema con la de una hibridación de mito, epopeya, oda, y testimonio entre revisionista y profético.

Hugo García Robles ha apuntado la relación de evolución paralela o incluso de intersección de *Nuevo Mundo Orinoco* con la nueva narrativa hispanoamericana.⁵ Sin caer en una búsqueda obsesiva y deformante de resonancias literarias, creo que la exploración de ciertos aspectos estructurales e intertextuales del poema pueden marcar sendas de interpretación. La focalización es variable. Las presuposiciones contraídas por las distintas voces narrativas cambian con la temática, la época y la situación geográfico-cultural particular del canto (aunque nunca se desprende la voz del momento de la presencia controladora del autor implícito). Así es que el poema se inicia con un breve mito de la creación, en que con portentosa voz de sacerdote subrogante de un mago-dios prehispánico, el poeta se apodera del lenguaje, nombra los elementos de la América antigua, establece su jerarquía, y se inscribe en una lista que llega desde el redactor J del Antiguo Testamento hasta Neruda. Pero ese poder y esa visión se esfuman, la lengua se enmudece. El primer barco europeo es la última imagen de esa cosmovisión. Lo por venir, lo por decir llegarán con otros ojos, otras voces.

Una desconstrucción exhaustiva de esa primera sección de *Nuevo Mundo Orinoco* revelaría, yo creo, una admirable complejidad en cuanto a la reescritura del modo profético. Las profundas raíces intelectuales de Liscano en los estudios antropológicos nutren una valoración de la naturaleza orgánica de la cultura y de la pluralidad de los horizontes individuales, de grupos y colectivos. En la segunda sección, "Las tribus anohecen", el hablante, todavía definido por el modo mítico, se vuelve pasivo, como transmisor, y describe desde un enfoque

más cercano a los pueblos indígenas sus perspectivas elementales. La materia viene de varias fuentes (como el *Chilam Balam*) el tratamiento imaginativo tiene su paralelo en Miguel Angel Asturias (*Hombres de maíz* es de 1949), José María Arguedas (*Los ríos profundos*, 1958) y otros escritores que empezaban a escribir con amplios conocimientos etnológicos, es decir, con un etnocentrismo europeo si no neutralizado, por lo menos problematizado. Este canto me parece muy cuidadosamente estructurado. Hay cuatro secciones, cada una de las cuales termina con una quintilla heptasilábica. Las cuatro quintillas tienen forma de tema y variación: empiezan con tres idénticos versos y terminan con dos versos de mudanza **formal y literal**. La “Casa del Agua” se enfoca en la naturaleza en tercetos largos (alejandrinos) y fluidos. “Casa del Sol” pinta el aire, el tiempo y sus dioses en una oda de endecasílabos regulares. Como es de esperar, un mayor desorden entre en “Casa de los Hombres”, con heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Y la “Casa de la Profecía” en este momento de creciente desorientación cultural, es, naturalmente, en verso libre.

Si los aspectos formales de *Nuevo Mundo Orinoco* acusan una composición formal consciente, me parece que este texto es igualmente interesante por lo que revela de las — vacilo entre decir ideas u obsesiones — del propio poeta. Sincretismo y mestizaje, la turbulencia de las dialécticas naturales y espirituales que componen la resistencia americana a las reducciones ideológicas europeas; la contradicción del determinismo telúrico, con sus signos ambivalentes de esencialismo vitalizante y de fatalidad limitadora, desgastante; y electrizándolo todo, la sexualidad, el misterioso motor de todas estas materias, historias, y cosmologías en movimiento: éstos son los constantes del texto entero, como lo son también de la mayor parte de la obra que este poeta ha producido desde entonces. El séptimo canto, “Leyenda del Salvaje Durmiente”, que veo como el eje del poema, coloca, en una estructura formal binaria, el principio femenino en el centro del poema donde, en medio de una circunstancia natural de riqueza sensorial y de una violencia omnipresente, el impulso erótico satura el ambiente en que se crea la raza cuyo inconsciente colectivo queda figurado al final como el dormido solitario. Este dormido “íngrimo” marca el paso entre la leyenda y la historia de América, y habita el subconsciente continental, y del autor. Entre los cantos posteriores, “Hijo Natural” explora más el tema sexual. “Fresco de la Muerte Histórica”, que ofrece imágenes de la Guerra de Independencia, y “Zona Tórrida”, extienden y dan mayor especificidad a la violencia humana y natural, respectivamente.

En una entrevista con Rafael Arráiz Lucca, Liscano observa que “... la identidad nacional no se debe buscar en enumeraciones sino que ella es el sentimiento de lo que se ha perdido y de lo que aún no ha sido.”⁶ Y en la misma entrevista, hablando de su propia producción poética posterior a *Nuevo Mundo Orinoco*, hace una cuidadosa distinción entre la referencialidad deliberadamente histórica, social y política de éste y su (presumida) ausencia en *Vencimientos* (1986) y *Domicilios* (1986), a los cuales podríamos añadir *Fundaciones*

(1981) y *Myesis* (1982).⁷ Después de los poemas relativamente circunstanciales de *Edad oscura* (1969), Liscano ha perseguido en una poesía a la vez más erudita y precipitada la insuflación de autenticidad y trascendencia, o sea, el despertar de ese salvaje dormido hace siglos a la orilla del majestuoso Orinoco.

Me parece que *Nuevo Mundo Orinoco* cierra una etapa en la historia intelectual del siglo, la evolución del liberalismo, que va del inocente triunfalismo optimista y precoz que todavía sentimos, por ejemplo, en *Doña Bárbara*, a una perspectiva más compleja, crítica de sus propios mitos y postulados, alarmada aunque todavía teñida de esperanza. Veo el poema de Liscano como una especie de eslabón perdido entre el encuentro de Neruda, Marx y Macchu Picchu, y esa otra cumbre aun mayor, *Piedra de sol*, intensa conjugación de muchos de los mismos elementos, historia personal/historia racial, sexualidad y mito, la figuración poética de la esencia americana. A esta encadenación añadiría los tres primeros volúmenes de *Magroll el gaviero* (es decir, el recuento de los desastres y enfermedades del gaviero hasta 1961), del colombiano Alvaro Mutis, para su fabulosa visión antiutópica, la epopeya del desgaste y de la entropía.⁸ Todos estos textos se prestan luces. Todos son productos del viaje, del exilio, del encuentro con lo ajeno, de la interrogación del ser.

"... [F]ue en realidad una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe," escribió Rafael Gutiérrez Girardot, describiendo la "alienación", la ambigüedad de los escritores del otro fin de siglo, el pasado. "...[S]in esta ambigüedad," continúa, "sin la tensión del individuo que trata de romper su solipsismo... la literatura no contaría con tantas cumbres de la lírica en las que el poeta articula su exilio... Son poemas de la 'condición humana' en la época de la modernidad."⁹ (43) La modernidad frente a lo autóctono, que se niega a desaparecer: el calendario azteca, el mudo esclavo del inca, el salvaje durmiente.

Al cabo de un siglo de sucesivos modernismos, lo autóctono no se ha desvanecido. En *The Renewal of Literature* (*La Renovación de la Literatura*), su extensa relectura de Emerson (seguramente uno de los antepasados espirituales de Liscano), Richard Poirier (en sus observaciones sobre el lector americano) explica que para Emerson "... el Nuevo Mundo ofrece una oportunidad no tanto para deshacerse del Viejo, como para redescubrir los orígenes de otra manera oscurecidos por las incrustaciones de la cultura acumulada. Para merecer el Nuevo Mundo, cualquier 'nuevo mundo', se debe imaginar cómo era ese viejo mundo cuando era nuevo. Botar la cultura, botar la literatura, pero sólo cuando nos han enseñado cómo tocar una vez más las fuentes de ambas, que llevamos dentro." "Lo que debemos buscar en las obras de arte," continúa, parafraseando a Emerson:

"... no es alguna relación inerte o estática a la verdad,... sino esos actos creativos por medio de los cuales las obras fueron producidas, los movimientos

actualizantes... Lo que debemos ver... son actos y las huellas de sus movimientos. Estos no reproducen el pasado; se suman al pasado o se le 'engendran' verdades encima, todos los actos siendo actos de interpretación que ayudan a crear los objetos que (en su turno) han de ser interpretados."¹⁰

Nuevo Mundo Orinoco, a la luz de estas conceptualizaciones, se revela como un luminoso texto de encuentro, de reintegración.

No sé si *Nuevo Mundo Orinoco* perdurará. No sé si al fin alcanza la condición emersoniana de *genio*, uno de

"... esos momentos en que el lenguaje y la persona que lo usa alcanzan un punto de incandescencia [cuando] la individualidad desaparece en la ocasión de su triunfo. Y eso incluye la desaparición del lector en todos los sentidos ordinarios en que nos conocemos."¹¹

Pero de los diversos textos de su tipo que conozco, ninguno me parece más amplio y rico en motivos de interpretación, de engendramiento de verdades (en el sentido emersoniano) precisamente en este momento en que nos disponemos como podamos para observar el quincentenario de nuestro Nuevo Mundo, producto del encuentro de varios Viejos Mundos, todos ellos nuevos en la memoria del gran río.

NOTAS

1 Ciertos poemas largos muy recientes en mi propio contexto cultural, notablemente *The Golden Gate* (1986), del indioinglés Vikram Seth, y *Omeros* (1991), del anglocaribeño Derek Walcott, son deslumbrantes obras que vuelven a demostrar que el poema largo, narrativo, todavía es una forma vital e inagotable.

2 Juan Liscano, entrevista personal, 6/91.

3 Dardo Cúneo, "Ensayo sobre un rescate: *Nuevo Mundo Orinoco*, de Juan Liscano," en *Juan Liscano ante la crítica*, ed. Oscar Rodríguez Ortiz (Caracas: Monte Avila, 1990) 175-195.

4 Juan Liscano, *Nuevo Mundo Orinoco* (Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1976).

5 "Noticia sobre *Nuevo Mundo Orinoco*," ensayo de introducción a la edición de 1976, 20.

6 Arráiz Lucca, *Grabados* (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1989) 105.

7 Arráiz Lucca 110.

8 Alvaro Mutis, *Los elementos del desastre* (1953), *Los trabajos perdidos*, y *Reseña de los hospitales de ultramar* (1961), en *Obra literaria, t. I: Poesía (1947-1985)*, (Bogotá: Procultura, 1985). No terminan en 1961 las andanzas y visiones del gaviero,

pero la saga de esta conciencia poética, y la historia de los textos que la (des)integran, quedan por ser aclaradas.

9 Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988) 43.

10 Richard Poirier, *The Renewal of Literature: Emersonian Reflections*. (New York: Random House, 1987) 45-46, 57-58. Las traducciones son mías.

11 Poirier 45.

SOBRE NARRATIVA VENEZOLANA: 1970-1990

Francisco Rivera

Escuela de Letras, Universidad Central de Venezuela

He was describing, as all young poets are for ever describing, nature, and in order to match the shade of green precisely he looked at the thing itself, which happened to be a laurel bush growing beneath the window. After that, of course, he could write no more. Green in nature is one thing, green in literature another.
(Virginia Woolf, *Orlando*)

Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation.

(Antoine Compagnon, *La seconde main*)

En el capítulo XI de su *Narrativa venezolana contemporánea* de 1972, Orlando Araujo puso de manifiesto su incompreensión de la poética de dos escritores importantes de nuestras letras. Para ese momento, el primero de ellos, Oswaldo Trejo, ya había publicado *Andén lejano* (1968) y una selección de tres libros de cuentos anteriores, *Escuchando al idiota* (1969), que lo situaban en la vanguardia de nuestra narrativa, aun cuando aún no hubiera realizado ni su *Textos de un texto con Teresas* (1975) ni su *Metástasis del verbo* (1990), obras que probaron que la novela de Trejo que Araujo prefería a *Andén lejano*, *También los hombres son ciudades* (1962), no estaba destinada a ser lo más representativo de la creación de este autor.¹

La otra víctima de la ofuscación de Araujo fue José Balza, que había publicado para esa fecha sólo dos novelas: *Marzo anterior* (1965) y *Largo* (1968), obras que, con un enfoque diferente del de Araujo, fueron saludadas por

una crítica dispuesta a comprender las obras literarias en su especificidad óptica. Julio Ortega, por ejemplo, se refirió a *Largo* en un inteligente ensayo luego recogido en *La contemplación y la fiesta* (1969), donde señala que el narrador de esta novela “busca en la escritura el sentido integrador de su experiencia, confrontándola con el análisis, y sus interrogaciones, con la imaginación y sus máscaras.” En narradores como Balza, escribía Ortega, la aventura creadora canjea “la realidad con la escritura para asumir esa realidad desde el conocimiento de lo poético”, siendo esta operación “invención y crítica a la vez.”² Yo, por mi parte, al salir la segunda edición de *Marzo anterior*, en 1973, comenté que “el lector que se acerca por primera vez a este texto puede encontrar ciertas dificultades: primero que todo, es preciso que sepa que Balza constituye una ruptura con respecto al código narrativo que reinó en nuestro continente hasta 1950 aproximadamente y que el estilo de *Marzo anterior* es una prolongación, llevada hasta su límite, de la escritura extremadamente literaria — es decir, consciente de sí misma — del Guillermo Meneses de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*.” La escritura de *Marzo anterior*, añadía, es producto del esfuerzo de su autor de tener siempre presente el hecho de que “un texto escrito es, ante todo, un texto escrito y que pretender otra cosa es caer en la trampa del costumbrismo.”³

La incomprensión de Araujo de las obras mencionadas, a comienzos del decenio de los 70, es fácil de entender. Su formación intelectual (estilística vossleriana, concepción de la literatura como reflejo de otra cosa, influencia de Sartre) lo predisponía a privilegiar cierto tipo de textos mixtos de tendencia documental y testimonial y a mostrar ceguera ante las nuevas obras narrativas que, tanto en América como en Europa, fueron apareciendo a partir más o menos de 1955: el *nouveau roman* y cierta nueva narrativa latinoamericana, con sus grandes precursores: Joyce, Virginia Woolf, Borges, Guimaraes Rosa, Rulfo.

Lamentablemente, con mucha frecuencia la crítica anda a la zaga de la creación, como ya había hecho notar en varios lugares Wolfgang Kayser, teórico que en su prólogo a la primera edición alemana de 1948 de su *Das sprachliche Kunstwerk* (obra publicada en español en 1954 con el título de *Interpretación y análisis de la obra literaria*) alude con palabras bastante claras a este desfase de la crítica con respecto a la creación. Kayser pedía que comprendiéramos la creación literaria (*Dichtung*) como obra de arte realizada con lenguaje y señalaba que en los últimos decenios (primer tercio de nuestro siglo) los investigadores se habían enfrentado con el fenómeno literario con otras miras. Buscaban las relaciones de las obras con “fenómenos extrapoéticos” y creían hallar ahí “la verdadera vida”, de la que no veían en la obra más que un simple reflejo. Buscaban, pues, “la personalidad de un poeta o su concepción del mundo”, “el espíritu de una época o el carácter de un pueblo, en una palabra, problemas e ideas...” Pero, como señalaba inmediatamente después, “una obra literaria no vive ni crece como reflejo de otra cosa, sino como estructura completa en sí misma” y la tarea más urgente de la investigación

debía ser la de “determinar las fuerzas lingüísticas creadoras, comprender el alcance de su cooperación y hacer claramente visible la totalidad de la obra individual.”⁴

Hay una anécdota muy famosa y aleccionadora, que el mismo Kayser recuerda en su libro, que no estaría mal repetir aquí. En conversación con Mallarmé, Degas se quejaba de su poco afortunada afición a versificar. Tenía muchas ideas, pero no lograba hacer poemas. Y Mallarmé que, como todos sabemos, era un poeta preocupado en extremo por el ejercicio de su arte, le dio a su amigo una respuesta digna de un teórico de la literatura: “Mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots!”

Hace pocos meses, es decir, casi veinte años después de la publicación del libro vossleriano-sartriano de Orlando Araujo al que nos hemos referido, apareció en Caracas un estudio sobre algunos de los narradores del decenio 1970-1980 que nos interesan. Su título es *El relato imposible* y su autora, la investigadora Verónica Jaffé, aborda en él, entre otras, las narraciones breves de José Balza, Luis Britto García, Ednodio Quintero y Humberto Mata. El trabajo de Jaffé no está inspirado por la estilística vossleriana, ni por las concepciones crocianas de la poesía y el lenguaje, pero, curiosamente, al aplicar esta vez ciertas ideas y métodos tomados de la llamada “estética de la recepción”, llega a conclusiones bastante sombrías con respecto a la producción de estos autores, producción que, como parte de su método, la investigadora estudia a través de la recepción de sus obras, o sea, a través de reseñas, artículos y ensayos aparecidos en diversas publicaciones periódicas y en libros.⁵

El método de los estéticos de la recepción no es en sí desdeñable, pues se trata de un intento de reconciliar estructuralismo e historicismo en una síntesis equilibrada, si es que así se puede resumir el trabajo de Hans Robert Jauss, de 1967, intitulado *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (La historia de la literatura: un desafío a la teoría literaria). Pero hay diversas maneras de aplicar una metodología, claro está. No es posible, dentro de los límites de una ponencia, examinar punto por punto la manera en que Jaffé maneja, por ejemplo, los conceptos de “horizonte de expectativa” o de “transformación del horizonte” para analizar los cuentos o narraciones breves de estos autores; pero sí es posible citar algunos párrafos de sus conclusiones y hacer ciertas observaciones con respecto a ellos.

Jaffé escribe: “Son varios los caminos adoptados en el cuento de este período, pero son pocos los significados propuestos para la realidad representable.” Comentario: No entiendo a qué se refiere la investigadora cuando afirma que los cuentos adoptan caminos. Tampoco entiendo ni creo que ningún cuento pueda proponerle significados a lo que Jaffé denomina “realidad representable”, puesto que, en principio, toda realidad lo es.

Veamos otra cita: “La negatividad significativa de esta cuentística recurre únicamente a la reiterada dramatización del trauma normativo característico de la narrativa occidental de este siglo.” No comprendo bien lo de “negatividad

significativa". ¿Se trata acaso de una visión pesimista del mundo, o de la expresión de una filosofía nihilista, o de qué exactamente? Tampoco capto bien lo que Jaffé quiere decir con "reiterada dramatización del trauma normativo" que, según la investigadora, es característico de la narrativa occidental de este siglo.

Otra cita: "Las conductas y convenciones de una sociedad burguesa sumida cada vez más en la abulia consumista se critican y se rechazan (...), pero es poco lo que resta como revelación para el lector, si no se toma en cuenta la constante ejercitación de una autocrítica, la presencia de una reflexión insistente sobre los propios recursos expresivos." ¿Quiénes rechazan las conductas y convenciones de la sociedad burguesa? ¿A quiénes está atacando Jaffé? ¿A Britto García? ¿A José Balza? ¿A Humberto Mata? ¿A Quintero? ¿O estará atacando, más bien, a algunos personajes en las obras de ficción de estos autores? ¿No existe acaso para Verónica Jaffé ninguna diferencia entre autor empírico y autor implícito? ¿Entre narrador de un relato (que es obra ficticia) y personajes de un relato? ¿Entre lector empírico y lector implícito? ¿Qué tipo de revelaciones está obligado a hacer el narrador de un relato? ¿Por qué el autor implícito de un relato no debe reflexionar sobre su propio discurso ficticio? Y si Verónica Jaffé considera que debería estar prohibido que un narrador reflexionara acerca de su discurso ficticio, ¿qué nos recomienda que hagamos nosotros, cuando desempeñamos nuestra función de lectores implícitos, con respecto a nuestro trabajo estético? ¿Debemos entonces también rechazar a autores más jóvenes, como, por ejemplo, a Antonio López Ortega, porque el narrador ficticio de su libro *Calendario* reflexiona con igual insistencia con relación a sus propios recursos narrativos? Y, algo más grave, ¿está segura Verónica Jaffé de que la reflexión insistente acerca de cómo narrar una historia ocurre solamente en la narrativa burguesa de este siglo? Si Jaffé cree que esto es así, algo le pasa a su memoria, pues el narrador del *Quijote*, si la mía no me falla, reflexiona constantemente sobre su discurso ficticio, así como también lo hace el narrador del libro de Sterne titulado *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, obras del siglo XVII y XVIII respectivamente.⁶

Se da, en los cuentos venezolanos estudiados por Verónica Jaffé, un distanciamiento frecuente del horizonte de expectativa del lector y éste, "acostumbrado a la vehemencia ideológica de la narrativa anterior, se ve enfrentado a una literatura volcada sobre sí misma, que privilegia los valores estéticos antes que los socioculturales y cae ocasionalmente en transgresiones y negaciones anacrónicas." Me temo que aquí nos encontramos más cerca de lo que Verónica Jaffé entiende por "estética de la recepción", lo cual me deja con la boca abierta. Jaffé invoca al lector, aunque no diga a qué lector se refiere, y afirma que este lector está "acostumbrado a la vehemencia ideológica de la narrativa anterior" (que quizá sería más preciso llamar la narrativa **inmediatamente** anterior). El lector, pues, está acostumbrado a esa vehemencia ideológica y, por estarlo, no comprende ese discurso y lo rechaza. Ahora bien, ¿no tiene el lector de Verónica

Jaffé un parecido extraordinario con Orlando Araujo, quien también rechazaba los escritos de Trejo y Balza hace veinte años? Otra pregunta: ¿están todos los lectores de los cuentos del decenio del 70 acostumbrados, como parte de su horizonte de expectativa, a la “vehemencia ideológica”? Otra: ¿no existe para nuestra investigadora ninguna diferencia entre la expresión de la vehemencia ideológica en un artículo, panfleto o ensayo sociopolítico y su expresión en un cuento o en una novela?

Otra cita: “La pretensión de decir y explicar el mundo circundante se desecha — en el relato “imposible” del decenio en cuestión — en aras de un examen de las limitaciones comunicacionales del propio discurso, algo que para la recepción contemporánea, lectora de los experimentos y digresiones narrativas de conocidos autores europeos y norteamericanos, no constituye nada original. Se cierran así las posibilidades de captar a nuevos lectores no ‘iniciados’ en la historia del género cuentístico y que rechazarán los experimentos lingüísticos y semánticos de esta narrativa individualista y autoreferencial” (“autoreferencial”, sic).⁷ Ninguna ficción que merezca el nombre de “ficción” (discurso ficticio, imaginario) puede tener la “**pretensión**” de “**decir**” o “**explicar**” el “**mundo circundante**”. La ficción le deja de buen grado esa tarea (término que prefiero a “pretensión”, que en nuestra lengua tiene con frecuencia una connotación peyorativa) a otros tipos de discurso (filosófico, científico, etc.). Pero, no nos detengamos en esto. Pasemos a la segunda parte de la cita. Si entiendo bien lo leído, Verónica Jaffé, empleando un punto de vista estrecho, aquel que considera que la literatura de ficción escrita en Latinoamérica no debería tener nada que ver con la producida en Europa o en los Estados Unidos, exhorta a la joven generación de escritores venezolanos a que abandonen la actitud universalista de la generación de escritores inmediatamente anterior y no cometan el error, al parecer funesto, de escribir pensando que, por hacerlo en lenguas indoeuropeas de larguísima tradición literaria (el español, en nuestro caso; el portugués, en el Brasil), pertenecemos a la literatura occidental. Todo esto, claro está, si la joven generación de escritores desea tener lectores, pues los de la inmediatamente anterior (Balza, Britto García, Quintero, Mata) han perdido su tiempo miserablemente, tratando de hacer cosas que no están a su alcance, por lo que sus ficciones, para lectores paternalistas que leen inglés y alemán, como, por ejemplo, la propia Verónica Jaffé, no tienen nada de original, siendo la originalidad el único criterio que hay que buscar en un texto de ficción y pudiéndose hallar ésta, en nuestro caso, sólo en el hecho de no leer ni una sola palabra de lo que se ha escrito y se escribe en España, Francia, Inglaterra, los Estados Unidos, Italia, Alemania y un largo etcétera; y si la nueva generación no toma en cuenta con seriedad las amonestaciones y los consejos proféticos de nuestra investigadora y se pone a leer una vez más la literatura mundial, se hallará condenada de antemano a perder su oportunidad de ser original y de poder —¡por fin! — escribir relatos **posibles**. Según Jaffé, Borges, el fundador de la poética del período a que nos referimos aquí, y el apto calificativo lo tomo

del penúltimo ensayo de Julio Ortega en *La contemplación y la fiesta*, no ha debido haber leído toda la literatura occidental y una buena parte de la oriental para hacer sus invenciones ficticias en un marco ficticio;⁸ Guimarães Rosa, a Joyce y en particular su *Finnegans Wake*; García Márquez, a Virginia Woolf y a William Faulkner; Cabrera Infante, a Lewis Carroll, a Joyce y a Queneau; Severo Sarduy, a Gongóra, a Lezama Lima, a Barthes y a Burroughs... Y, en Venezuela, José Balza no ha debido haber leído a Borge ni el *nouveau roman*; Ednodio Quintero, a Ambrose Bierce, a Lautréamont, a Rimbaud y a los surrealistas; Humberto Mata, a Borges, a Hawthorne, a Cortázar y a Balza; el autor más que ficticio de la reciente novela del crítico y ensayista Oscar Rodríguez Ortiz intitulado *Horno Sapiens* no ha debido haber leído a Stefan Zweig, Richard Burton, Yuko Mishima, William Golding, Shakespeare y otros;⁹ el que escribe estas líneas no ha debido tampoco haber leído a Petronio, al Padre Las Casas, a Joyce Carol Oates y a Margaret Atwood, mientras escribía la versión final de su novela *Voces al atardecer*; Antonio López Ortega, no ha debido haber leído a Kafka, a Pessoa y a Ednodio Quintero, antes de escribir su *Calendario*, ni Miguel Gomes todo lo que se ve claramente que ha leído antes de escribir los textos de *Visión memorable*.

La producción de textos líricos, dramáticos o de ficción, sin ser obligatoria desde el punto de vista de las necesidades vitales inmediatas ni desde el de las relaciones sociales obligatorias, demuestra, por medio de su transcurrir milenario, lo que es preciso reconocer como su necesidad esencial. Esta producción es espontánea, pero, como todas las creaciones humanas, tiene sus propias convenciones y su propia historia. A partir de 1965, más o menos, y gracias a la influencia ejercida sobre nuestras creaciones y nuestra poética por Jorge Luis Borges, y esto no sólo en Venezuela sino mundialmente, nuestra visión del hecho literario ha cambiado. Los escritores venezolanos que hemos participado en el terreno de la prosa de creación durante los dos últimos decenios hemos escrito, consciente o inconscientemente, lo que Gérard Genette, inspirado por la escritura borgiana, llamó palimpsestos en un extraordinario libro de 1982.¹⁰ Y lo hemos hecho no por sugerencia ni mandato de nadie, sino movidos por esas corrientes misteriosas e imponderables que se dan en la historia del quehacer literario. A estas corrientes imprevisibles se refirió Humberto Mata cuando, en el prólogo de una antología del relato venezolano por él recopilada (*Distraziones*, 1974) escribió que todo escritor “tiene un compromiso con la literatura” y, en nuestro caso, con la ficción. No se trataba ni se trata de decir o explicar la realidad sino de crear una **realidad otra**, si se me permite decirlo así, como lo intuyó el Giambattista Marino de Borges en el instante en que, mientras miraba como por primera vez una rosa amarilla, se dio cuenta de que “podemos mencionar o aludir pero no expresar” cuando escribimos poemas o ficciones. “Los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro — nos cuenta en una página de *El Hacedor* — no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.”

Hacemos palimpsestos porque, como señala Genette, la humanidad descubre sentido incesantemente y “no puede siempre inventar nuevas formas”, siendo preciso a veces que “atribuya nuevos sentidos a viejas formas.” Borges ha escrito: “La literatura no es agotable, por la suficiente razón de que un solo libro no lo es.” Lo que hemos intentado hacer, entre 1970 y 1990, es — dicho una vez más con palabras de Genette — “realizar la utopía borgiana de una Literatura en transfusión perpetua (o en perfusión transtextual) constantemente presente a sí misma en su totalidad y como totalidad cuyos innumerables autores forman uno solo y cuyos innumerables libros forman un inmenso Libro, un solo Libro infinito.”

NOTAS

- 1 Sobre Oswaldo Trejo y la crítica de Orlando Araujo en su *Narrativa venezolana contemporánea*, cf. mi “Prólogo” en Oswaldo Trejo: *También los hombres son ciudades*, Monte Avila Editores, Caracas, 1973, pp. 5-9.
- 2 Cf. Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta*, Monte Avila Editores, Caracas, 1969, pp. 218 y 217.
- 3 Cf. Francisco Rivera: “José Balza, *Marzo anterior*”, en *Summa*, no. 72, 30 junio / 15 julio, 1973, p. 47.
- 4 Cf. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra), Editorial Gredos, Madrid, 1972, p. 7.
- 5 Verónica Jaffé: *El relato imposible*, Monte Avila Editores/ Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1991.
- 6 Sobre el discurso ficticio literario, cf. Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1972, libro originariamente aparecido en Chile en 1960, o la edición en lengua inglesa, ampliada: *Fictive Discourse and the Structures of Literature: a Phenomenological Approach*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1981. Sobre la problemática del autor implícito y del lector ficticio, cf. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, London, 1961; Graciela Reyes: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Editorial Gredos, Madrid, 1984.
- 7 Cf. Verónica Jaffé: *op cit.*, pp. 141-142.
- 8 Cf. Julio Ortega, *op. cit.*, pp. 331-333.
- 9 La novela de Oscar Rodríguez Ortiz, *Horno sapiens*, además de presentar un interesante collage de textos escritos por diversos autores (debidamente identificados en la última página, como lo hizo Eliot en sus notas a *The Waste Land*, por recomendación de Pound), apareció firmada con un pseudónimo, Maurice Lambert, supuesto autor

francés nacido en el primer decenio de este siglo, que fue la manera como Rodríguez Ortiz resolvió el problema del autor implícito.

10 Ver Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions de Seuil, París, 1982 y mi ensayo: "Gérard Genette: Lector / escritor de palimpsestos", recogido en Francisco Rivera: *Ulises y el laberinto*, Fundarte, Caracas, 1983.

LA NARRATIVA BREVE DE OSWALDO TREJO: MAS ALLA DEL TEXTUALISMO

Luis Barrera Linares
Universidad Simón Bolívar

Mucho se ha insistido en que, dentro del marco de la narrativa venezolana actual, Oswaldo Trejo (Mérida, Venezuela, 1924) pareciera constituirse en uno de los representantes más significativos de la corriente estética que rinde culto al regodeo verbal y estima muy poco la relevancia de la anécdota. Su cuentística y sus novelas constituyen ejercicios permanentes en los que casi toda la esencia pareciera radicar en el lenguaje. Este camino pudiera proponerse como una de las vías más expeditas para que una propuesta literaria se inserte dentro de lo que puede llamarse universalidad, aunque no sin sus riesgos. Muy aparte de la localización geográfica general (Los Andes venezolanos) o de los espacios particulares en que tengan lugar algunos de sus textos narrativos, el soporte lingüístico — casi siempre deslastrado de regionalismos y fundado primordialmente en la utilización de una lengua estándar, neutra — pudiera ser un factor interesante para vislumbrar ciertas aspiraciones implícitas de universalidad¹. Ya en 1948, Claudio Vivas, prologuista del libro inicial de Trejo, afirmaba que el mismo trafa “la valentía lírica del cuento nuevo”. Y ello sencillamente porque dejaría abierta la posibilidad de adaptación a un universo mayor de lectores, independientemente de la comprensibilidad de la anécdota, tema que hemos tratado también en otra parte (Barrera, 1991). Ya desde el cuento inicial de su libro primigenio (“Las garzas negras”), Trejo dejaba escapar algunas ideas que hablaban indirectamente de su propuesta estética:

Visitar la ciudad es fácil porque está situada entre cristales y cornetas. Nació entre montañas y sólo la componen **cinco grandes edificios que no pertenecen a ningún tiempo ni estilo** [LCP, p. 13, aludiremos siempre a las primeras ediciones, subrayado nuestro].

Si bien en los cuentos de este libro aún no se hace gala de la diversidad de

juegos textuales que más adelante serán característicos de la escritura trejiana, ya se intentaba plantear la esencia del cuento a partir de una neutralidad que se hacía evidente no sólo en el lenguaje, sino también en la escogencia de un conjunto de anécdotas muchas veces irrelevantes, apenas útiles para la presentación de una serie de imágenes, unas veces superpuestas, otras deshilvanadas, y sólo conectadas por un estilo verbal común. La literatura, al parecer, debería perseguir el objetivo de por lo menos disfrazar todo elemento que la apegue demasiado a lo regional. Las formas dialectales, las historias folclóricas, las costumbres, los signos culturales muy específicos, los hábitos sociales, tendrían que ser dejados a un lado en proyectos literarios que aspiren a una trascendencia más allá de la inmediatez histórico-contextual en que son producidas. Y ello sencillamente porque la propuesta central de este libro parte de una concepción según la cual el texto literario debe dirigirse hacia la constitución de universos que sean divergentes de la realidad: la base del texto narrativo sería la invención de lo irreal, cuestión que se plantea directamente en el cuento "Sin anteojos al cuerpo":

El hombre tendría que nacer en un sitio solitario (en el aire por ejemplo), sin objetos, sin pasado para poder encontrar lo irreal. (LCP, p. 40)

De manera que se constituye en un problema para el escritor el hecho de tener como base de su producción literaria la recreación del contexto histórico-socio-cultural inmediato, cuestión de la que Trejo va a intentar deslastrarse en casi toda su obra con la excepción de una de sus novelas (*También los hombres son ciudades*, 1962). Igual que el lenguaje y las anécdotas, casi siempre inasibles a la luz de criterios regionalistas, los espacios geográficos en que se desarrollan sus primeros cuentos son lugares de una neutralidad tal que no son ninguno en particular, pero pudieran ser identificados con cualquiera si se intentara un parecido con la realidad inmediata de un supuesto lector. Recuerdan un poco la idea del entorno geográfico en que tiene lugar "El diente roto", de Pedro Emilio Coll. Muy lejos estaría entonces de simbolizar la presencia de, por ejemplo, alguna ciudad europea en particular, como pudiera haber ocurrido con Díaz Rodríguez, si queremos recordar algún ejemplo vinculado al modernismo. En *Los cuatro pies*, el tiempo, el espacio y el lenguaje apuntan hacia una interesante meta, relacionada con la posibilidad de que el texto narrativo se independice hasta el extremo de lograr una cierta autonomía, más allá de su contexto inmediato de producción. Si se analiza, esto en el marco de las propuestas literarias venezolanas del presente siglo pudiera encontrarse que sea Trejo, si no el único, por lo menos un autor muy importante dentro de esa orientación². Y ello aparte de la evolución posterior que sufrirá su narrativa en relación con la exploración textual (cfr. Ortega, 1991). En la mayoría de los relatos de LCP el aporte del autor no radicaría verdaderamente en los juegos con el lenguaje, en los significantes. Las historias son desarrolladas más bien a partir

de un español estándar casi académico, poco innovador si analizamos sus componentes fonológicos y léxico-gramaticales (van Dijk, 1980, 1983). Es probable que el lector se tropiece con cierta dificultad para aprehender los significados de los textos. Sin embargo, el fenómeno parece radicar en la invención de mundos “irreales”, insólitos, no suficientemente explicables a partir de los esquemas de la lógica de lo real. Quiere decir que, si acaso, pudiera pensarse, más que en incoherencia, en una aparente falta de cohesión (van Dijk, 1983, Lyons, 1983), dirigida primordialmente hacia lo semántico. Asunto entonces de estructura profunda y no de simple articulación superficial de los enunciados: incompatibilidad entre la organización de la realidad instaurada en la memoria semántica del receptor y las reglas que rigen el universo en que se desarrollan los relatos. Este criterio es aplicable al libro en su totalidad — con la excepción del texto “Nocturno sideral”, demasiado cercano a los cánones, estéticos de cierta tendencia modernista.

Antes hemos afirmado también que las claves para entender este fenómeno se encuentran dentro del único texto narrativo del autor que no obedece al mencionado criterio de elaboración textual, una novela absolutamente transparente, lineal, geográficamente ubicada en los Andes venezolanos, e incluso lingüísticamente caracterizada por la presencia de ciertos dialectismos propios de esa región del país: *También los hombres son ciudades*.

No obstante que no descuida los principios básicos de sus aspiraciones estéticas iniciales, la cuentística de Trejo pareciera ceder parcialmente a las exigencias de cierto regionalismo con la publicación de *Cuentos de la primera esquina* (1952). Si bien la propuesta de neutralidad lingüística continúa vigente en los contenidos de este libro, aquella presentación de espacios geográficos ilocalizables en la particularidad venezolana, abre paso a la existencia de escenarios específicos donde Caracas, Maiquetía y algunas de sus zonas se perciben como referentes espaciales, por ejemplo, en el texto titulado “Un cuento de mar”:

“... viniendo de *Catia*, vía la esquina de la *Pedrera*, existió una tienda de regalos, atendida por las Guillermo, (...) muchachas que un sábado en la tarde se fueron a las playas.”

“Al tomar la carretera que conduce hasta *La Guaira*, se repartieron los costados del camino.” (...) En *Maiquetía* y dibujando golondrinas, se acordó que era el mes de noviembre...

(...)

“Regresaron día y medio después por la misma vía hasta *Caracas*.” (CPE, p. 25, p. 27, subrayados míos, LBL.).

Integrará también este libro uno de los cuentos más conocidos del autor, basado inclusive en cierta mitología popular, y desarrollado en un espacio

montañoso, muy similar al descrito en algunos pasajes de *TLHC*. Se trata de “Aspasia tenía nombre de corneta”. Designaciones específicas de la zona meridional regionalizan el relato aunque sólo desde esa perspectiva. El tratamiento verbal de la explicación mítica que se hace de la historia de Aspasia continúa rindiendo culto a cierta aspiración de universalidad a través de la utilización del lenguaje, no dialectalizado, y de la explicación de un mito popular. En “Las lunas de San Juan”, reaparecerá la incursión en lo popular-folclórico con la inserción de una copla:

San Juan y la Magdalena
se fueron a coger mamones
encontraron la mata seca
y se agarraron a pescozones:
huyendo palo arriba
se le cayeron los calzones.

Aderezado esto con la utilización de cierta terminología local (alfonduque, caimitos, alpargatas, etc.) y con la recurrencia espacial del río Chama. Este rasgo va a estar ausente en el resto de los cuentos del libro, aunque otros de los relatos se caracterizan por la presencia de cierta ambientación rural difícil de percibir en los textos del primer libro (cfr. “Así es como son”, “Climaterio”).

Pero en el tercer libro — *Depósito de seres* (1965) — ya la narrativa de Trejo parece volcarse completamente sobre los espacios urbanos. Ahora, en la mayoría de los cuentos, historia y lenguaje producen la impresión de fundirse en busca de una especie de equilibrio, como si las aspiraciones de universalidad alcanzaran una jerarquía mayor. Este procedimiento es el mismo que en los inicios de la década del cincuenta había planteado Guillermo Meneses con textos como “La mano junto al muro” (1951) y *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952). El mismo tratamiento del lenguaje abordado en *LCP* sirve ahora de soporte formal para el tratamiento de una temática de dimensión universal: la soledad. Tema de fondo presente en cuentos como “El cuarto”, “Victoria”, “Una oferta de Trabajo”, “Las islas” “El gajo de la tarde” y “Horas escondido en las palabras”, cuento este último que será la clave fundamental para explicar la incursión de Trejo en una abierta proposición textualista que lo caracterizará desde ese momento y que marcará su destino futuro como escritor: a partir de allí su proyecto estético deja a un lado la localización espacial particularizada y la insistencia en textos narrativos que conceden cierto peso a la anécdota (como “Aspasia” o “El cuarto” por ejemplo). Y es posible que, muy aparte de que las exigencias de un lector modelo para sus textos sean mayores, este giro lo proyecte mucho más hacia cierta dimensión descontextualizada del entorno inmediato y lo ubique en una perspectiva con mayores posibilidades de proyección dentro de la literatura que se escribe en español, puesto que toma como asidero primordial el lenguaje: posición muy cercana a aquel famoso postulado de Mallarmé según el cual la poesía se elabora con palabras y no con

ideas. En síntesis, sin haberlo explicitado directamente, Trejo retoma un proceso de escritura de proyección universal. La propuesta textualista de “Horas escondido en las palabras” así lo confirma. Veamos:

Bajo la excusa de una fiesta a la que acude una serie de amigos — entre ellos muchos escritores —, y con la presencia de un extraño invitado — Mauricio —, se desarrolla una diversión colectiva consistente en jugar con las palabras ofrecidas a partir de un diccionario y ante las órdenes de un Juez escogido entre los participantes. En el fondo, la anécdota es un recurso para fijar posición sobre la escritura gastada y tradicional (la de los escritores “imbéciles”):

- ¡ Lo sorprendente, además de eso, es que ha nacido un escritor... O qué se yo...!
- ¡ No será arquitecto como dicen sus padrinos!
- ¡ Será un escritor... Es un escritor...!
- ¡ Déjame abrazarte, Mauricio. ¿Cómo es posible que hayas superado a los escritores que jugaron?
- Es cierto... la madurez los envejeció e hizo...!
- Dilo... pero a gritos...!
- ¡ Imbéciles...!
- ¡ Los ha cansado el asistir a toda clase de reuniones!

Mauricio, el único extraño del grupo, estudiante de arquitectura, llevado a la fiesta por una pareja invitada (los Pérez-Dobo), entra en el juego de las palabras, del cual inicialmente rehusa. La resultante de su participación produce el asombro del resto de los asistentes, quienes anuncian entonces que “ha nacido un escritor”. Se puede intuir que se declara el nacimiento de un nuevo tipo de escritor, más cercano al experimento, a la forma del lenguaje, que a los contenidos. En el juego se había incluido un fragmento del Quijote. Sería interesante determinar la relación entre esto y el desgaste de la narración anecdótica que tal libro pudiera representar, pero lo cierto es que suponemos que el relato mencionado constituye una especie de manifiesto donde se critica duramente la tradición de una escritura local, anecdótica y gastada, al tiempo que se propone un nuevo sistema de creación literaria basado en la búsqueda de aspiraciones menos regionales y más neutrales, más inclinadas hacia la ruptura de fronteras temáticas y formales.

Esta tendencia se va a imponer en el desarrollo sucesivo de la obra del autor, y en cuanto a la narración breve, se materializará en un libro como *Al trajo trejo troja trujo treja traje trejo* (1980), mientras que en la narración más extensa encontrará realización plena con *Andén lejano* (1968), *Textos de un texto con Teresas* (1975) y *Metástasis del verbo* (1990). Razones de tiempo y espacio nos obligan a referirnos solamente — y por ahora — al último libro de narraciones breves mencionado.

Nadie podría negar que *Al trajo trejo troja...* es un libro de relatos extraños

y por tanto atractivos en su diseño. Tal vez la explicación más cercana de los contenidos y la estructura del mismo se justifique por la vía de la conformación de los discursos oníricos, hipótesis que hemos desarrollado con anterioridad (Barrera, 1991). En este caso particular, habría que destacar el interés que pone el autor para convertir la literatura en un fenómeno social capaz de trascender el reducido ámbito histórico-geográfico en que se producen los textos y proyectarlos hacia espacios mucho más amplios. Ahora, a diferencia de los dos libros intermedios de Trejo (*Cuentos de la primera esquina* y *Depósito de seres*), y tal vez en cierta concordancia con el primero de ellos (*Los cuatro pies*), se percibe en este último una especie de carencia de referencialidad espacial directa. Es decir, no hay alusión abierta a tiempo alguno ni focalización en espacios geográficos definidos en ninguno de los relatos del libro. Quizás pudiera hablarse de una curiosa mezcla referencial en la que los ámbitos de *La Divina Comedia* se cruzan con la vaga imagen de alguna avenida caraqueña, pero nada más.

Quisáramos detenemos entonces en la parte del libro que a nuestro criterio resume su propósito general, la que se titula "Memorandum para cuando vuelva Dante". El conjunto estructural de la misma propone una demarcación formal bastante específica. Aparte de la espera por la llegada de Dante, a quien el narrador constantemente alude apodándolo como si dudara de su identidad (Dante: "como te llames", "como vayan a llamarte", "como quieras llamarte"), el texto propone una división de estratos parecidos a aquellos de la *Divina Comedia*: Dos hileras de escalones numerados: una correspondiente a los números pares (del 10 al 2), otra a los impares del 9 al 1). Sin referencialidad espacial ninguna, cada escalón corresponde a la ubicación de cierta tipología de personajes muy particulares. Digamos de modo muy hipotético que aquí parece recurrir otra vez la posibilidad de diferenciación de dos tipos de literatura: uno, predecible, anecdótico, quizás localista, limitado al contexto socio-histórico inmediato; el otro, vinculado a lo inesperado, desligado tal vez de lo regional, casi siempre descontextualizado histórico-geográficamente de lo inmediato, y, al parecer, relacionado con la proposición general en que entraría la obra de Dante. Independientemente de su tendencia, todos los escritores aparecen vinculados al escalón número diez, pero no en la misma dimensión. Los primeros lo disfrutaban desde adentro; se les llama los "acometedores". Los segundos estarían fuera del escalón sin poder entrar.

Por otro lado, melenas, minifaldas y "blue jeans" se ubican el escalón número nueve, aspiran constantemente a la ruptura, pero también ansían el ascenso hacia la parte interior del escalón superior:

Los tiros al blanco de melenudos y minifaldas eran sus tumultuosos señalamientos y señales dilapidatorias de costumbres, y conducíanse en el escalón, noblemente, generosamente, de manera distinta de como... se comportaban... enseriados, por más edad, o por resabios,... llevando pelo corto y corbata... y

aún más sometimientos, acaso ya aspiraban... a competir con los agrupados, asociados, organizados" (*Al traje trejo troja...*, p. 48).

Se plantean así las aspiraciones de renovación de los más jóvenes, desconocedores de pautas y optimistas para el cambio, quienes inicialmente tienen como destinatario y como modelo a Dante. Pero se sugiere también el cambio de postura que pudiera ocurrir al sumarse estos a los "agrupados, asociados, organizados" en el escalón diez. Digamos que ello explicaría parcialmente la actitud y la escritura de quien en casi toda su producción literaria ha intentado ser distinto, permanecer al margen de los "asociados" y participar del sistema literario venezolano muy desde la periferia de lo establecido. Hay aquí una especie de intención paródica que se ratifica cuando vemos que el escalón número ocho es el lugar para lo folclórico, el espacio para los "telúricos", quienes "se apretujaban para darle paso a sofisticados pájaros guarandoles, pájaros sebucanes, indios con la culebra a cuestras..." y a los que debería encargarse la "presentación del espectáculo del día del recibimiento" (p. 52).

Digamos que para los propósitos de este trabajo, los demás escalones apenas si ofrecen claves que pudieran ayudarnos en el problema de la oposición regionalismo/universalismo. El séptimo escalón, por ejemplo, aparece vacío, en tanto el número seis hospeda a los "visitadores caídos del cielo", gente vinculada a la TV, a la publicidad, etc. Mientras el quinto peldaño está reservado a la pareja Pablo y Francisca, el cuarto vuelve a ser interesante para la relación arte-literatura: es el lugar para los artistas y los intelectuales, todos "de espaldas al espejo", es decir anclados en lo que consideran la realidad, despreocupados de la existencia de otras posibilidades que vayan más allá de lo objetivable. Otra vez Trejo se explica por sí mismo mediante su producción. La misma enfatizaría en indagaciones por un universo casi onírico, alejado de la copia fiel de la realidad, cuestión que pertenecería a los agrupados en la cumbre de la escalera, reforzados por los integrantes del cuarto peldaño:

Pero este lamento, como te llamen, no lo conocerán nunca aquellos escogidos que saliendo cargados de palabras hacia escalones, los encuentran y en vez de ascender se quedan en el primer escalón por miedo a la aventura en los siguientes, de que entren las palabras llevadas, estirándolas, encogiéndolas, provocando ese milagro de que exploten, que es cuando los escalones están dentro de las palabras y éstas están dentro de los escalones, viniendo entonces en la explosión la realidad. (p. 70)

La propuesta universalista implícita en la escritura de Oswaldo Trejo se postula entonces como una búsqueda incesante para que la literatura se despeje de un anecdotismo repetitivo y siente su base fundamental en el soporte de la palabra. Esto puede parecer o no original, sobre todo si recordamos movimientos como el concretismo brasileño y celebridades ligadas a la llamada "poesía experimental" (Mallarmé, Apollinaire, Pound, etc.), pero pareciera por lo

menos bastante arriesgado en el ámbito de una narrativa como la nuestra, invadida casi durante todo el siglo por una avalancha anecdotista y marcada por el peso de una escritura que no se propone como eje de su propio desarrollo, sino que más bien descansa en pocas innovaciones de carácter formal, salvo escasas excepciones como las de Julio Garmendia, Antonio Márquez Salas, Enrique Bernardo Núñez y Guillermo Meneses, para recordar sólo algunos casos suficientemente representativos dentro de la narrativa. El único problema con la situación particular de este autor es que su propuesta puede conducir a la aniquilación misma del texto narrativo como tal. Quizás el riesgo sea mucho menor en el terreno de la poesía, donde lo "experimental" ha sido bastante probado y comprobado como recurso de innovación estética³. El ludismo verbal puede resultar interesante si se le dosifica de acuerdo con las posibilidades de la competencia narrativa del receptor de nuestro tiempo: las marcas textuales y contextuales del discurso narrativo soportan efectivamente cierto regodeo y alguna manipulación lúdica, pero siempre que no se rompa con determinados esquemas mentales establecidos para el procesamiento cognitivo de esa tipología discursiva. Nuestra creencia es que esa posibilidad continúa vigente en buena parte de los textos de *Al trajo trejo troja...*, pero se ve seriamente amenazada con el penúltimo y último de los relatos allí incluidos, "Con el marrano atrás" y "Cuando, nosotros cuando", contruidos ambos con excesivo apego a la distribución espacial y a los juegos tipográficos y fraseológicos, con una absoluta indiferencia hacia la estructuración de los contenidos. Esta tendencia ya se percibía en obras narrativas anteriores de Trejo (*Andén lejano*, 1968, *Textos de un texto con Teresas*, 1975) y se consagrará con la aparición de su último libro (*Metástasis del verbo*, 1990).

Por último, una hipótesis para explicar ciertos fenómenos relacionados con la escasa recepción y la reticencia que actualmente todavía despierta la obra de Trejo en Venezuela. Da la impresión de que la longitud, los propósitos, el contexto psicológico, y el marco contextual general, requeridos por las particularidades del texto narrativo, exigen la permanencia de unos requisitos mínimos que, sin negar las posibilidades de la innovación, mantengan al receptor integrado al hecho comunicativo que es la literatura. La violación de este requisito lesiona de alguna manera las posibilidades de un proyecto que aquí hemos calificado de universalista, independientemente de lo que su autor haya explicitado al respecto. Si bien lo excesivamente localista puede limitar la posibilidad de proyección y trascendencia de un texto literario, si bien la sujeción extrema a variantes dialectales implica también una posible limitación divulgativa del mismo, debemos pensar adicionalmente que el hecho de que la palabra se convierta en protagonista y soporte único de una narración, pudiera conducir a un camino donde texto narrativo y discurso lírico-experimental se den la mano y, en consecuencia, sea necesario redefinir algunas producciones del autor en discusión, tarea que nos queda pendiente para un trabajo posterior.

NOTAS

1 Viene al caso citar aquí algunas afirmaciones del mismo Oswaldo Trejo en relación con este aspecto de la oposición regionalismo/no regionalismo que, por lo demás, será punto central de discusión en esta ponencia: "...cuando escribo trato de impedir que algo asuma un carácter regionalista, en la mayoría de mis textos no se precisan lugares, efectos, costumbres, salvo cuando ciertos factores se cuelan en la reinvención de situaciones y las nacionalizan, o lo que me parece peor, la regionalizan." (cfr. Ortega, 1991, p. 7).

2 Refiriéndose a su novela *Andén Lejano* (1968), hace el autor una afirmación que muy bien pudiera servir para ampliar esta especie de aislamiento en el sistema de la literatura venezolana contemporánea: "Mis preocupaciones de ese momento... eran la continuación de cuanto venía inquietándome en la escritura de mis textos, pensándolos para que no se parecieran a la mayoría de los ajenos, apegados a la tradición del bien contar correctamente, en la que la supremacía era la anécdota cabalgando la lengua sin permitirle a ésta, ni por equivocación, la posibilidad de ser lenguaje..." (ibidem).

3 Información general y bastante actualizada sobre la poesía experimental, sus antecedentes y otros aspectos puede ser consultada en el libro de Juan Pintó (1983).

OBRAS CITADAS

Directas

- Trejo, Oswaldo. *Los cuatro pies*. Caracas: Tip. La Nación, 1948.
- Trejo, Oswaldo. *Cuentos de la primera esquina*. Caracas, 1952.
- Trejo, Oswaldo. *También los hombres son ciudades*. Bogota, 1962.
- Trejo, Oswaldo. *Depósito de seres*. Mérida: Gobernación del Estado, 1965.
- Trejo, Oswaldo. *Andén lejano*. Caracas: Monte Avila, 1968.
- Trejo, Oswaldo. *Escuchando al idota y otros cuentos*. Caracas: Monte Avila, 1969.
- Trejo, Oswaldo. *Textos de un Texto con Teresas*. Caracas: Monte Avila, 1975.
- Trejo, Oswaldo. *Al traje trejo troja trujo treja traje trejo*. Caracas: Monte Avila, 1980.
- Trejo, Oswaldo. *Una sola rosa y una mandarina*. Caracas: La draga y el dragón, 1985.
- Trejo, Oswaldo (1948). *Metástasis del verbo*. Caracas: Fundarte, 1990.

Indirectas

- Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.
- Balza, José. "Meneses: dos textos". En *Espejos y Disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Barrera Linares, Luis. *Aproximación al texto narrativo en el marco del cuento venezolano contemporáneo*. Trabajo de Ascenso. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1991.

Dijk, Teunvan. *Estructuras y funciones del discurso literario*. México: Siglo XXI, 1980.

Dijk, Tuenvan. *La ciencia del texto*. Madrid: Paidós, 1983.

Hanson, Clare. *Re-reading the Short Story*. Londres: MacMillan Press, 1989.

Lázaro Carreter, Fernando. *Estudios de Lingüística*. Barcelona: Grijalbo, 1980.

Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones españolas, 1972.

Lyons, J. *Lenguaje, significado y contexto*. Buenos Aires: Paidós, 1983.

Macht de Y., Elvira. *Indagaciones en el universo narrativo de Oswalde Trejo*. Caracas: Fundarte, 1983.

Meneses, Guillermo. *Espejos y Disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Miliani, Domingo. *Tríptico venezolano*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.

Ortega J. "Oswaldo Trejo y la naturaleza exploratoria de una escritura". En *Imagen*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (abril de 1991), 100-76.

Picón Salas, Mariano. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Edit. Cecilio Acosta, 1940.

Pintó, Juan. *La poesía experimental*. Mérida: Universidad de los Andes, 1983.

Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

EL LUGAR COMO ABSOLUTO
(VICENTE GERBASI, RAMON PALOMARES
Y LUIS ALBERTO CRESPO)

Patricia Guzmán

ESE invisible-adelante que llaman lugar. Esa tierra recomenzada y herida en aquel punto, en aquel claro — que no vacío —. Aquel centro que sólo restituye la voz del pájaro solitario, el canto que avisa.

Y es preciso acudir. A buscar nada. “Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada”¹

Entonces una claridad aleteante nos obliga a limpiarnos los ojos, a limpiar las palabras. Para poder nombrar esa hendidura, esa picadura que arde en el espacio. ¿O es el ala vibrante de un pájaro?

Mundo que aparece y desaparece. En la última rama del árbol. Ni allá lejos, ni en otra parte. Aquí. En este espacio que se particulariza cuando al pisarnos sale tierra. Y sólo el crujido del monte es como ser.

No es un espacio indiferenciado, ni indistinto. Allí (nos) crece el árbol, la piedra, la casa. Allí cae el rayo y el tigre salta con la piel tatuada por palabras de oro, inocentes. Allí cae el rayo y nuestros ojos saltan, se abren sobre el verdadero lugar.

Porque el lugar es el Absoluto. Porque el hombre pertenece. Porque “el sujeto ontológicamente bien comprendido, el ‘ser ahí’ es espacial”².

Y es que para vivir necesitamos extensión y perspectiva. Besar el suelo. Abismarnos frente al horizonte. Extender los brazos y asirnos de una imagen o símbolo que nos permita, junto a Baudelaire, raptar el Paraíso de una vez.

Existimos por razones de espacio. “Para el despliegue de la vida, el espacio es tan imprescindible como el tiempo”³. El espacio forja un existencial: el ser es “ser en el mundo”, “ser ahí”.

Espacio. Pero espacio señalado, o señalable. Espacio no oprimente, pero

tampoco infinito. No toda la tierra, sino aquella punta afilada de tierra que penetra en el mar.

Espacio puntual. Punto fijo en la superficie terrestre. Aquello que designa mi dedo. Tierra concreta donde enraíza mi imaginario. Tierra donde cae y se ahonda mi ser.

Hablamos del lugar: un aquí absoluto en relación con el ahí y el allá, con el Todo y la Nada, con el adentro y el afuera. Un espacio sustancializado. **Aquí** que lastra una carga ontológica.

Intentamos, además, arrancarle el secreto. Evidenciar que el pájaro canta allí y no allá; porque allí, entre las hojas, hay una resonancia de primer día. Porque allí — presentimos — nacerá una luz que nos nazca. Porque allí, sólo allí, en ese lugar, en ese claro, vemos la ausencia, esa ausencia que enceguece: el Absoluto, obsesión del hombre moderno.

El lugar como Absoluto

Vicente Gerbasi (Canoabo 1913), Ramón Palomares (Escuque 1935) y Luis Alberto Crespo (Carora 1941), tres voces venezolanas que justifican la existencia de un poema sólo para **reencontrar, revivificar el lugar** que los restituye en el mundo; el lugar entonces que deviene Absoluto.

Tres mundos poéticos levantados sobre lugares que, si bien biográficos, fundamentalmente existenciales. Lugares constitutivos. Lugares sustancializados.

Tres poetas que reinventan una relación con el mundo: no para recuperar la tierra primigenia, la plenitud primigenia jamás reestablecida; **sino para hacer de la tierra encontrada el lugar de otra plenitud.**

Gerbasi, Palomares y Crespo atendieron a la invitación de Bonnefoy: dejaron el mundo Erido para escribir y, después, dejaron la escritura por el lugar⁴. Hacia allá nos dirigimos a justificar la existencia de un lugar como todo, como Absoluto, dentro del poema.

Quizá estos tres poetas conforman, dentro del conjunto de la poesía venezolana contemporánea, el haz de fuerzas más decidido a morder las palabras para arrebatarles el poder de reunir, reagrupar, reinaugurar el mundo. Ellos han hecho de su tierra — lugar puntual; de lo sencillo, su forma de hombre realizado. Y así, librando a las palabras de la trama de los conceptos, en aquel lugar acontece el advenimiento del ser en su absoluto⁵.

Gerbasi, Palomares y Crespo miran a lo abierto.

Peso existencial en el decir

Descubrir las figuras y formas del paisaje desde nuestra interioridad, transformar dicho paisaje en un espacio íntimo, secreto, e, incluso, romperse los

labios, confesamente, ante tanta belleza padecida, sufrida, gozada: he allí el camino que tuvieron que recorrer los poetas venezolanos para acceder a la noción de lugar como revelador de Absoluto.

Precisemos que la inclinación a pensar la Creación como un conjunto de figuras por descifrar, “un bosque de símbolos” a los cuales sólo el poeta puede acceder, encuentra resonancia sólida entre los poetas venezolanos a partir de la década del treinta.

Un grupo de intelectuales reunidos en torno a un ideal de renovación y creación, se entregaron con placer y enorme asombro a las mejores páginas de los románticos: Helderlin, Novalis, Rilke, Blake, Coleridge, y se obsesionaron con el conjuro maldito de Rimbaud o Lautréamont. Se llamaban grupo *Viernes*.

La apertura, en primera instancia política, que comienza a gestarse en el país a partir de 1936, acentúa las tendencias de la vanguardia internacional propuestas desde la década de los años veinte, lo que motiva a nuestros poetas a inclinarse por un lenguaje de mayor audacia expresiva. Es obvia una mayor libertad imaginativa y un apego a las asociaciones oníricas.

Se ensayaba una poesía menos contemplativa, menos descriptiva, menos retórica. Se eleva el tono de intimidad. Se intenta perturbar lo observado y perturbarse, sin engolamientos, desde las entrañas, ante eso observado.

Pero el gran aliento que recibe nuestra poesía data de 1918. Se inaugura la modernidad poética entre nosotros. Dos figuras, de perfil muy distinto, ya habían resonado en los versos de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, y pronunciaban desde la oscuridad la nueva poesía: José Antonio Ramos Sucre y Enriqueta Arvelo Larriva.

No menos justo es reconocer, en 1880, la elegancia elegíaca de Pérez Bonalde. Su poesía viene cargada de drama interior. Inicia, casi veinte años antes, el proceso de nuestra modernidad poética, intentando recrear, como advierte Picón Salas, no el gran cuadro deslumbrante de la naturaleza de los trópicos, la epopeya agraria que buscaba Andrés Bello, “sino una naturaleza afinada a la escala del hombre, un remolinear de hojas otoñales cuya música y dispersión impecable encierran el símbolo de la turbada existencia humana”⁶

Así, sin perder de vista a Pérez Bonalde, su afán por separarnos de ese siglo XIX nacional poblado de grandes espontáneos afectos a la vocinglería, terminemos de aseverar que la Generación del 18 — receptiva a las vanguardias, aunque dispersa por el clima político de la época — y el grupo *Viernes* — dirigido hacia “Todas las direcciones. Todos los vuelos. Todas las reformas” — sientan las bases de nuestra modernidad poética.

Fulgor por la palabra, suntuosidad, imagería, peso existencial en el decir, se levantan entonces como signos de esa modernidad que agudiza las voces de nuestros poetas contemporáneos, alejándose de todo criollismo o costumbrismo nacional.

Valga subrayar, ahora que hemos esbozado una lectura del devenir de la poesía venezolana de este siglo, que Vicente Gerbasi, la figura más resaltante

del grupo *Viernes*, nuestro máximo poeta vivo, absorbió, como ningún otro, las más renovadoras propuestas literarias extranjeras, haciéndolas pasar por el tamiz de sus ojos, de sus experiencias. Nos entrega una geografía encendida con palabras de oro, unos animales furiosos que se aman y devoran ensangrentado las hierbas. Nos demuestra que Canoabo, su aldea nativa, puede ser universal: bajo sus pesadas hojas de plátano y encandilado con el color de las semillas de cacao, se lamenta de la misma herida con que estamos tatuados todos los seres humanos.

Vicente Gerbasi, en el marco de nuestra contemporaneidad, nos hizo abrir los ojos, de otra manera, frente al paisaje: imbuidos en el encantamiento, invitando a nuestro espíritu a expandirse en el paisaje y, llamando a la naturaleza a manifestarse en nuestro espíritu.

La brecha que abriera Gerbasi ha sido continuada, ensanchada por Ramón Palomares y Luis Alberto Crespo. Estos tres poetas han fortalecido la idea del paisaje como circunstancia interior y, asunto esencial, han ido más allá del paisaje para hablar de espacio puntual, lugar, capaz de hacernos intuir el Absoluto.

Después de haber bebido de la fuente de Gerbasi, Palomares y Crespo han inaugurado, a su vez, dos microcosmos. Palomares, sin perder hondura universal, no dice Leopardo, ni golondrina, no oye a los caracoles, ni piensa en la nieve que cae en la eternidad, imágenes que seducen a Gerbasi. Palomares prefiere la tortolita, el borococo, la gallina que corre debajo del ala del gallo, el río pedregoso que lo arrastra y le arranca sílabas a sus palabras, como buscando la inocencia en el decir.

Crespo aprendió de Gerbasi el asombro ante el paisaje, pero, de tanto desamparo interior, de tanta cicatriz, se quedó con pocas palabras. Palabras secas, afiladas como puñales, calientes como la respiración de los chivos que moran por Carora. Y dice Carora con el mismo ardor en la garganta con el que lo podría decir Artaud: inclinando todo el cuerpo en la desgracia.

Diremos entonces que el espacio poético inaugurado por Gerbasi y redimensionado por Palomares y Crespo, esa fuerza tan particular, ese don de decir Canoabo, Escucque y Carora con voz de trueno que retumba para descubrir el enigma, el Absoluto, hoy se nos ofrece todavía como excepcional. Nuestros poetas no han terminado de descubrir su paisaje y con qué transparencia éste nos puede expresar, **hablarnos**.

“El verdadero gran poeta venezolano — advirtió Picón Salas — será el que por sobre las fórmulas y los convencionalismos de las retóricas vigentes se trague y se sumerja en esa materia germinal; arranque su canto del misterio que todavía somos, coincida en la actitud anímica y en la palabra renovadora con todos los que están aguardando”⁷.

Canoabo, Escuque, Carora o el Absoluto

Enfrentando la inapelable diferencia, nos preguntamos ¿a qué responde la profunda sed que arrastra a cada poeta a invocar el Absoluto y, sobre todo, a creerlo asible en sus espacios puntuales?

Gerbasi: El lugar como epifanía.

Palomares: El lugar o la voz.

Crespo: El lugar, esa cicatriz.

El lugar como epifanía

Gerbasi ha insistido hasta la saciedad en que el hombre es hombre porque tiene ansias de infinito y porque la inmanencia del infinito en él lo hace necesariamente prometico.

¿Pero rescatar el fuego para qué? Para hallar el claro del bosque. Para iluminarle la cara a Dios. Para ir detrás del misterio y decirle que sí, que el Paraíso es posible, que hay un Dios y una palabra para salvarnos.

Epifanía. Ruego a Dios y a la palabra para que le permitan eternizar el paisaje de su infancia, de su tierra natal. Eternizar Canoabo, hacerlo absoluto.

Desde *Vigilia del naufrago* (1937), hasta su más reciente entrega, palparemos la ansiedad por provocar, presenciar, la aparición o manifestación de la divinidad, del Absoluto. Identificaremos un trayecto, en principio ascendente, y, luego, asombrosamente estable: su escritura es continuación y renovación.

Su verdad interior se manifiesta abiertamente en *Bosque doliente* (1940), título que plasma su apuesta por una existencia acordada con la Naturaleza, expresión de Dios. *Mi padre, el inmigrante* (1945) inscribe para siempre el nombre de Gerbasi entre nosotros, nos obliga a ir con él detrás de las huellas de su padre para que descubramos la Tierra Prometida. Y *Los espacios cálidos* (1952), considerada por el poeta como su mejor obra, sin perder enigma, misterio, hondura expresiva, lo aferran definitivamente a la síntesis: el poema se cierra, se acorta en su expansión, pero, se hincha de eternidad.

En el trayecto, además de los títulos mencionados, saldrán a nuestro encuentro *Liras* (1943), *Poemas de la noche y de la tierra* (1943), *Tres nocturnos* (1946), *Círculos del trueno* (1953), *Por arte del Sol* (1958), *Olivos de eternidad* (1961), *Poesía de viajes* (1968), *Retumba como un sótano del cielo* (1977), *Edades perdidas* (1981), *Los colores ocultos* (1985), *Un día muy distante* (1988), *El solitario viento de las hojas* (1989), *Iniciación en la intemperie* (1990).

Porque todo lo que ha escrito Gerbasi se lo debe al paisaje de Canoabo, al allí que lo colocó en el mundo. Vemos a Gerbasi hincarse sobre esa tierra y estirar las manos hasta alcanzar a Dios, en gesto de gratitud. Sabemos que

Gerbasi “no es ni cuerpo, ni hombre sino un poeta y un caserío... el ser y lo Absoluto”⁸.

El lugar o la voz

El nombre de Ramón Palomares, poeta encantado ante el paisaje y en busca del reverso enigmático de la realidad, tal y como Gerbasi, se ubica en nuestro contexto poético con una voz nacida como de un más allá espiritual, incluso histórico y estético. La palabra, en su caso, es habla y no simulacro, la palabra oral, la palabra dicha, el vocablo en el habla, la modulación que viene impregnada de la sustancia del ser. Palomares, como pocos, tiene la certeza de una proximidad total entre la voz y el ser, la voz y el sentido de ser, la voz y la realidad del sentido.

Palomares es dueño de una escritura natural, unida a la voz y al espíritu. Una escritura de naturaleza distinta a la gramatológica. Una escritura de naturaleza neumatológica, relativa al espíritu, sagrada, próxima a la santa voz interior, a la que entendemos entrando en nosotros mismos, como diría Derrida⁹.

Hemos de reconocer en la obra de Palomares un desafío único en la poesía venezolana de este siglo: recuperar el habla regional y hacerla trascender, impulsada por su pureza, por su don de estar llena de tierra, de mitos, de fábulas, de inocencia, de ingenuidad entendida como capacidad de asombro, como fuerza para creernos capaces de conversar con los idos, con los de más allá. Una poesía que escapa, que se salva de todo folklorismo.

Y a eso llama Palomares revolución, ejercicio político de un poeta. Exaltar lo popular, mirar hacia la poesía precolombina, despojarse de estériles abstracciones, reivindicar el patio con limones, tantos naranjos, tantos zapotales, reivindicar el acto de meterse “bajo las matas oliendo el monte”.

Todo comienza con *El reino* (1958) y se expande, crece, desputa, con *Paisano* (1964) y *Adiós Escuche* (1974), obras de tono encantatorio, envueltas en un telurismo mítico, que sostienen su proposición poética inicial. En *Honras Fúnebres* (1965) encontraremos a un Palomares decididamente dispuesto a poetizar hechos históricos; los episodios hasta el momento revestidos de solemnidad y grandilocuencia, son sincerados, redimensionados con la voz de los sencillos. *Alegres Provincias* (1988), obra que si bien se nutre de la historia — las notas de viaje de Humboldt —, apuesta radicalmente por el poder encantatorio del paisaje y por el carácter del poeta como soñador, como Dragón que va en busca del mundo y de una palabra natural.

El lugar, esa cicatriz

La marca distintiva del trabajo de Luis Alberto Crespo es la cicatriz, la herida, la costra, lo desprendido, desgarrado. Su palabra y su cuerpo están

privados del mundo, del paisaje, de la tierra. Por ello, palabra y cuerpo están secos, reducidos, enjutos, afilados, puyudos, hambrientos de un espacio, de un lugar que les depare el Absoluto.

Crespo es, quizá, el más desesperado. Vivir, existir lo lastima, lo quema por dentro y por fuera. Y es que él nació en lo quemado, en una tierra insolada, en un aquí, Carora, desértico.

Lo fijo, en tanto que hecho de polvo, de arena, ese aquí, Carora, se borra, desaparece, se evade. Paradoja que atraviesa toda su obra, paradoja que va radicalizándose a medida que el poeta escribe, que el poeta vive. Crespo camina hacia ese **enfrente-siempre** sin esperanza, exasperado, buscando sólo vivir en armonía con su infierno.

Costumbre de sequía (1977), libro en que se recogen *Si el verano es dilatado* (1968), *Cosas* (1968), *Novenario* (1970), *Rayas de lagartija* (1974) y los poemas que prestan su título al libro, contiene las marcas definitorias de su trabajo: deseo de evasión, angustia metafísica por no encontrar suelo, porque el suelo abrasa, corta, desde la infancia, siempre.

En *Resolana* (1980) y *Entreabierto* (1984) la palabra de Crespo se afilará más, devendrá verdadero colmillo que desgarrar el papel y desgarrar al poeta al pronunciarla. Crespo venía — ha dicho — deslumbrado con “Los espacios cálidos” de Vicente Gerbasi, y quedó hundido en lo blanco, desaparecido por la hora resolana, enterrado en lo blanco, entreabierto en lo hondo. Luego, con el caballo, quiso alcanzar la otra altura, alzarse, desprenderse para siempre: los *Señores de la distancia* (1987) lo llevan hacia el Absoluto, al *Mediodía o Nunca* (1989), *Como una orilla* (1991).

El espacio interior

Hacia el lugar como Absoluto nos guía una premisa de espíritu rilkeano y altamente moderna: **el espacio interior traduce las cosas.**

Es por ello que Gerbasi se confunde con la noche y el trueno que cae sobre sus hombros. Acude para librarla y librarse de sus cristales turbios, de su gruta de sal, de un olor a negros crisantemos.

...“Siento la noche en sus violentos límites,
como una luz de vértigo en las bóvedas,
como un aire brillante de murciélagos...
Oigo una soledad de juncos funerarios...
Oigo los que se ahogan, los que bajan
con boca y lengua y ojos, y se tienden
con brazos y cabellos en la sombra...
El viento me dispersa por sus grutas...
y voy por mí mismo como una soledad que
se escucha...

Y caigo, así, en mi noche, en mi resina ardiente,
 en los oscuros soplos de mi ser
 que inundan hondos bosques de pinos y castaños..."

(Gerbasi, *Círculo del Trueno, Obra Poética*, p. 117-118-119).

Palomares, con la cabeza crecida, convertida en nubes de aguacero, es el que toca la noche, el que se vuelve árbol entre relámpagos. Palomares extiende su alma sobre las cumbres renegridas, heladas, buscando sus muertos, sus sombras, su voz, la voz que canta el mundo primigenio.

... "Eramos árboles y gentes del sueño
 Almas erradas Errantes árboles
 Y furiosos dábamos vueltas a la vida
 Hurgando unas cenizas
 Hurgando unos rescoldos
 más allá de nosotros".

(Palomares, *Adiós Escuque, Poesía*, p. 228).

Crespo se abraza al caballo, que llama árbol, que siente pájaro, intercambia con él (ellos) la angustia de la distancia. Temen (todos) irse de boca contra el infinito.

"Ese árbol
 moliéndose conmigo
 Ese paisaje con patas...

Yo fui su pájaro
 pero era él quien se espantaba
 El era su vuelo".

(Crespo, *Señores de la distancia*, p. 15).

Crespo hace definitivamente suya la sentencia de Rilke:

"Yo no tengo que mirar ese pájaro
 para que siga ahí
 dándome belleza

Sólo necesito observarlo
 en el recuerdo
 Y la rama tampoco necesita estar
 si se estremece

Me basta cerrar los ojos
 para que tiemble
 para que la roce con el monte el suspiro".

(Crespo, *Mediodía o Nunca*, p. 8).

Sucede que el pájaro es, para Crespo, una manera de ser él, ese pájaro que avisa que Carora es **ese siempre-enfrente**.

Sucede que Gerbasi tampoco tiene que mirar ese pájaro para que siga ahí, en Canoabo: la adivina en sus propios ojos, poblados de helechos, en su alma hecha de colmenas. "Canoabo está en mí — como aquel pájaro —. Ya no necesito tener nostalgia de él, es mi alma. Yo soy Canoabo"¹⁰.

Sucede que Palomares, desde siempre, se metió dentro de ese pájaro y por lo tanto, menos que nadie necesita mirarlo para que siga ahí, en su lugar, en Escuque. Se metió por el canto del borococo, se metió por su oscuridad, se fue donde sus plumas silban.

Tres poetas que han vertido en ellos su lugar y que se vierten en su lugar. Tres poetas venezolanos que, de manera casi exclusiva dentro del contexto poético nacional, traducen su lugar, su espacio, su tierra reconquistada, sobre el papel. Y cuyos lugares parecen existir para justificar el devenir de esas tres criaturas: porque el espacio interior traduce las cosas.

Sí, el espacio interior traduce las cosas. El espacio que tiene su ser en nosotros y el espacio que tiene su ser fuera de nosotros, en el árbol, en el pájaro, en el caballo, crecen se ordenan uno en el otro, uno gracias al otro.

NOTAS

- 1 M. Zambrano, *Claros del Bosque*. Seix Barral, 1977, p. 11.
- 2 M. Heidegger, *Etre et temps*, Gallimard, 1986, p. 37.
- 3 E. Minkowski, "Le temps vécu", *Studes phénoménologiques et psychopathologiques*, 1933, p. 13.
- 4 J. Starobinski, "Yves Bonnefoy: la poesía, entre dos mundos", *Syntaxis*, p. 32.
- 5 Y. Bonnefoy, "La presencia y la imagen", *Syntaxis*, p. 49.
- 6 M. Picón-Salas, *Suma de Venezuela*, Monte Avila Ediciones, 1988, p. 336.
- 7 Idem., p. 354.
- 8 L. A. Crespo, "Camino a Gerbasi", *Papel Literario/El Nacional*. 31 Mayo 1985, p. 5.
- 9 J. Derrida, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, 1967, p. 5.
- 10 V. Gerbasi, "Canoabo soy yo", *Poesía* No. 62-63, 1985, p. 33.

LA NARRATIVA DE LA ADOLESCENCIA: ¿SIGNO DE CRISIS SOCIAL?

Jesús Alberto León
Universidad Central de Venezuela

Piedra de mar de Francisco Massiani, publicada en 1968, es quizá la más notoria “novela de adolescencia” venezolana. Su éxito de crítica y público fue inmediato. Balza (1985) juzga este fenómeno “un tanto extraño”, ya que “entonces la inteligencia venezolana parecía reconocerse sólo en obras que reflejaran la violencia, el ascenso y el descalabro de las guerrillas.” Y pregunta con agudeza “¿O era que un espíritu distinto ya asomaba asolapadamente y encontró en *Piedra de mar* un tono al cual acogerse?”

La pregunta indaga aquí, en esbelta síntesis, cuáles condiciones propician el recibimiento de una obra. Adopta pues el ademán de esa “estética de la recepción” (Mukarovsky, Iser, Jauss) que Verónica Jaffé (1991) ha aplicado con enjundia al relato venezolano de los años setenta. Pero habría que introducir aquí también una “estética de la producción.” Porque la de Massiani (en *Piedra de mar* y en varios relatos) no es la única narrativa que en esos años emprende la tónica angustiada y gozosa, desenfadada y melancólica de la “edad hiriente” (título de un relato sobre la adolescencia que publicó quien escribe en CAL y luego en *Apagados y violentos*.)

Al contrario, esa **temática** y esa **actitud** cunden en los sesenta. Abiertamente unas veces, bajo máscaras e insinuadas por múltiples rendijas, otras (León, Balza, Antillano, Parra.) Aún el asunto guerrillero es abordado a menudo en ese giro: un modo de explorar la dolencia y el lustre de ser adolescente. (Brittó García, León, Noguera, Alizo, Argenis Rodríguez.) Curiosamente el tema desaparece en los sesenta y los ochenta tempranos, en que exhibe una presencia residual — residuo de los setenta, podría argumentarse sin desvariar — para emerger ahora con brío en dos novelas de 1990, *Trampalurga* de José

Ramón Ortiz y *Album del insomnio* de Juan Calzadilla Arreaza, así como también en relatos recientes (Ibañez, Oropeza, Machado, Antillano, Barrera, Mata Gil, Mata, Delgado Senior).

¿Qué onda secreta brotó entonces y de nuevo ahora? ¿Cuál oculta energía? ¿Cuál inquietud radical se expresa así? ¿Qué “condiciones de producción” privilegian la perspectiva adolescente, la desgarrada visión que renuncia y busca, que rechaza al mundo pero a la vez lo anhela, que se fuga y se submerge, que corretea entre el fuego y la tragedia, entre la inconsciencia y una naciente lucidez?

Intento aquí una hipótesis: cuando la sociedad interrumpe su camino, entra en crisis, padece una inflexión, entonces surgen las dudas, los despropósitos, las ambigüedades, las preguntas, por el rumbo y por la identidad. ¿Quiénes somos, adónde vamos? ¿No es acaso ese talante conflictivo el de la adolescencia y la primera juventud? Es entonces natural que al calor de tales circunstancias —quizás con cierto retraso— fragüe una literatura interrogativa, desgarrada, problemática, irreverente, dubitativa. Ya que las estructuras sociales se arrugan, tiemblan un poco, sufren deslizamientos; otro tanto le ocurre a los valores que las legitiman. Y esa revolución se cuela hasta la literatura. No faltarán en ésta obras que se aferren a las formas consagradas, sin por ello condenar su validez estética. Ni tardarán las obras feroces, adversarias, frontales de lo establecido, aspirantes a propagar aires renovadores, sin por ello garantizar su validez. En medio de esos polos habrá lugar para asumir el desgarramiento, la nostalgia y la esperanza, la crispada ambivalencia. ¿Y qué mejor atmosfera para tramitar esa tensión que la óptica adolescente, desconfiada y ansiosa, renuente y comprometida, tierna y cruel?

En los últimos treinta años, Venezuela ha vivido dos largas crisis, dos convulsiones de distinto signo. Una transcurre en los sesenta, la otra viene de los ochenta. En el interín, una sociedad ahita se regodea en los bienes que compran los “petrodólares”: es la “Venezuela saudita” de los años setenta. En 1958 cae el dictador Pérez Jiménez e irrumpe una democracia tambaleante, que ensaya sus renuevos entre acechanzas de izquierda y derecha. El “auge de masas” que acompañó al cambio del régimen y siguió, así como el triunfo de la Revolución Cubana, ilusionaron a la izquierda. Esta apostó a la “guerra de guerrillas” y fracasó. Al cabo de una década se reintegraban los remanentes del mundillo guerrillero a los mareos de una institucionalidad democrática fortalecida. Y en 1973, el alza súbita de los precios del petróleo sume la sociedad en un facilismo descarado, en la escala hacia Miami para comprarlo todo. Pero este chapoteo en la compra-venta prentenciosa va a cesar diez años después. Los desajustes estructurales generan tensiones tectónicas en la economía, la deuda externa, acumulada alegremente, gravita ahora con fuerza y hala hasta abajo. En 1983 decae por primera vez en mucho tiempo la paridad cambiaria bolívar-dólar. Luego se va descalabrando a saltos repetidos. El bolívar se vuelve agua intrascendente que se va de las manos sin alcanzar para nada. Y una marejada

de corrupción trae su fétido oleaje y cubre todo con oscura espuma. En eso estamos. Dicen que en vías de recuperación. Ojalá fuera así.

Este esquema, casi idiota a fuerza de ser simplista, nos dejará enmarcar la idea propuesta. La cornucopia abierta de los setenta rellena el escenario de lujos y facilidades. Hay que montar la fiesta, apresurarse a comprar. No hay mucho que pensar. Quizás por eso la literatura deja de interrogar el mundo. Alicia Segal señala “esa dispersa narrativa de superficie, caótica y voluble. A imagen y semejanza del país mismo.” Los escritores se vuelcan hacia sí mismos con “solipsismo excluyente” (Verónica Jaffé.) Y lo hacen encerrándose en los muros del “yo”, o en los de la propia prosa — sumergiéndose en inacabables experimentos, a lo Trejo — o en la propia imaginación para volar a mundos fantásticos. Oscar Rodríguez Ortiz habla de “Onífrica del lirismo subjetivo” y de un realismo pesadillesco,” y también de la “ciudad catastrófica” o la “urbe utópica” como escenarios. Verónica Jaffé califica: “la antinarrativa de Trejo como reflejo de la caótica relación entre una realidad incomprensible y un sujeto incomunicado”, “lo fantástico como supuesto multiplicador de sentidos posibles de algún misterio, en la cuentística de Mata”, “la exaltada prosa poética de Jiménez Emán” o el “fragmentarismo psicologista de Ibáñez.” Y luego comprueba: “en tiempos de bonanza económica, de consumismo desatado, la cuentística venezolana se cierra sobre sí misma, reduciendo su círculo de lectores potenciales con experimentalismos y poetizaciones.”

En cambio en los sesenta estaba la mirada vuelta al mundo (y algo parecido va a pasar a avanzar los ochenta.) El hiper-realismo de Salvador Garmendia levanta las costras, se asoma a los bares y burdeles, a los velorios y las oficinas, para interrogar a los fracasados, a los “pequeños seres.” Bullen las vanguardias: primero Sardío, Tabla Redonda, El Techo de la Ballena y luego En Haa, En Letra Roja... La normalidad es puesta en tela de juicio. Se interna la guerrilla cultural. Y en medio de este hervor prende el asunto adolescente. Lo hace como Tema y/o como perspectiva. Y adopta varias modalidades: (1) Las vidas adolescentes como hilos que tejen el relato; (2) el clima juguetón y amargo de la adolescencia; (3) La mirada adolescente como óptica que juzga, acepta o rechaza; (4) El conflicto juventud — vejez como paradigma de enfrentamiento hombre — mundo.

En 1963 despunta una novela, *Al sur del ecuánil*, de Renato Rodríguez, algo deshinchada pero plena de incitaciones vitales y formales. Está construida como **collage** que aúna fragmentos escritos con técnicas dispares. La picardía y la nostalgia, el humor negro y el tono absurdo, bordan la vida móvil de un adolescente que querría ser escritor y lo va intentando en esas mismas páginas.

En 1964 aparece *Apagados y violentos*, en cuyos relatos Jesús Alberto León explora el amor, la desesperanza, el compromiso militante y el temor, la insatisfacción y la plenitud que agobian y alumbran el horizonte adolescente. Escrito con obvia “voluntad de estilo”, el libro abunda en la suntuosidad de un lenguaje que junto a sus aciertos gotea a veces manierismos y retorcimientos.

Marzo anterior (1965), la primera novela de José Balza, presenta como uno de sus principales ejes el conflicto juventud-adulterez. Esa pugna es refractada por la principal lente temática del autor, su obsesión por la multiplicidad psíquica. Así pues, el adolescente y el adulto coinciden, sin encontrarse en una misma persona. Logzano y Anfbal son quizás dos modos enfrentados de vivir, que se atraen y repelen. Facetas opuestas de una gema mental que da vueltas, bañada por la geométrica luminosidad del lenguaje de Balza.

En 1968 Francisco Massiani entrega *Piedra de mar*. Un mundillo juvenil descarado y perplejo, fresco y amargo, hilvanado en torno a Corcho y sus amigos. Las andanzas de estos muchachos, sus temores y ocurrencias, fracasos y aventuras, sus pequeñas hazañas y pequeñas maldades, fluyen en medido desorden. El humor y la decepción se cruzan en un serpenteo irónico, espontáneo, vital.

También en 1968 aparece *Otra memoria*, de Jesús Alberto León. La oposición **puer-senex**, como diría Francisco Rivera, gobierna aquí la acción. Cito fragmentariamente la reseña de Julio Ortega en *La contemplación y la fiesta*:

“siete relatos, centrados casi todos en la perspectiva de un hablante juvenil. Desarrollados como un aguda exploración... Obsesión central: contradecir el deterioro de un mundo asfixiante que rodea al narrador; pero este mundo — que asume las máscaras de vejez, del convencionalismo, de la cobardía o la traición — no es sólo tradicional, sino, más complejamente, uno que para vivir ha renunciado a vivir... escritura constantemente fraccionada, nerviosa y oscilante, que se quiebra a sí misma para explorar y reflexionar, para vencer con el lenguaje las opacidades de ese mundo... conciencia vertiginosa que elige, entre la ambigüedad y el desencanto, su entidad... en las opciones libres de una salud profunda, en un contacto renovado con la realidad.”

Ya en el borde entre décadas aparecen otras indagaciones de las mismas estrías del orbe juvenil. Massiani vuelve a la frescura titubeante de sus muchachos en *Las primeras hojas de la noche* (1970). Laura Antillano tiende su mirada límpida y nostálgica en *La bella época* (1969) y *La muerte del monstruo come — piedra* (1971). Carlos Noguera entrega *Historias de la calle Lincoln* (1971), novela pletórica de ademanes técnicos, de hablas diversas e invenciones múltiples, densa y poética, juguetona pero seria, que puede afiliarse sólo parcialmente a la línea que venimos examinando. Pero ¿cómo dejar de lado a Guaica, Patricia, Rodrigo, en este recuento de jóvenes que trepidan girando en el amor, la guerrilla, la incertidumbre y el desafío, los bares de Sabana Grande, la abulia y la decepción, el vértigo de las noches inacabables? Habría también que añadir aquí a Antonieta Madrid por sus *Reliquias de trapo* (1971) y *No es tiempo para rosas rojas* (1974), y algunos relatos primerizos de Humberto Mata en *Imágenes y conductos* (1970), Sael Ibañez en *Descripción de un lugar* (1973) y José Napoleón Oropeza en *La Muerte se mueve...* (1972). Así como *Setesientas*

palmeras... (1974) de José Balza, ya que éste incluye siempre en sus complejas y obsesivas arquitecturas algún *leit motif* adolescente. Pero no es el propósito de este ensayo detallar las posibilidades hasta agotarlas, sino sólo ilustrar una tendencia.

Pasemos entonces a examinar el rebrote de esta tónica en los años recientes. Quizás la apertura se desliza subrepticamente en los magníficos meandros *Cartas de relación* (1982) de Antonio López Ortega o entre los tragos perplejos y la angustia múltiple de *Deberes de un ciudadano* de Luis Barrera Linares. Luego se ofrece, entreverada con otros asuntos, en un bloque de relatos que afrontan la realidad en crisis, con mirada irónica en interrogativa.

Hago una lista sin entrar en valoraciones: *Relatos de tropicalia* (1985) de Igor Delgado Senior; *Estación* (1986) de Milagros Mata Gil; *A imagen y semejanza* (1986) de Ricardo Azuaje; *El país de la primera vez* (1987) de Bárbara Piano; *Un caso delicado* (1987) de Pablo Cormenzana; *Procesos estacionarios* (1988) de Wilfredo Machado; *La noche es una estación* (1990) de Sael Ibañez; *Toro-Toro* (1991) de Humberto Mata; y *Tuna de mar* (1991) de Laura Antillano.

Pero hay dos narradores que quiero examinar con más cuidado, porque en ellos reaparece mucho del desparpajo y la frescura de Renato Rodríguez y Francisco Massiani. Me refiero a Juan Calzadilla Arreaza y José Ramón Ortiz.

Calzadilla ha construido dos textos de estructura particular: *Parálisis andante* (1988) y *Album del insomnio* (1990). Cada libro en un mosaico abierto, fragmentario pero tejido, ya que la sonoridad de cada pedazo se extiende secretamente a otros. Hay aquí un hablante — lo mismo que decía Ortega de los relatos de J. A. León — que enuncia sin cesar sus intuiciones, sus disparates, su chapoteo en el barro de la conciencia encarnada y su luz desencarnada.

En particular *Album del insomnio* es una “novela de adolescencia”. Como el personaje núcleo de *Al sur del ecuánil*, como Corcho en *Piedra de mar*, aquí José Ramón “quiere escribir”. Y lo hace sin parar, en papelitos que llama “pedazos”. Con óptica descarada, irreverente, un poco ruin a veces, va presentando (e indagando en) sus andanzas escolares o eróticas, sus desencuentros amorosos, su desenfado de “pelabola” (“llámase pelabolas a los que todo saben desear pero nada les es dado alcanzar... Nosotros, pelabolas, no somos pesimistas, somos más bien desesperados”). Sí, empapando el “collage” de “pedazos” mana esa desesperación de fondo, esa lenta amargura inocente: “puerta de la adultez, aún allí me aguardas, para repetir tu abertura miserable, hacerme pasar de nuevo por tu huaco sin aplazamiento. No podré desaparecerte, pero podré postergarte”. He aquí la propuesta de una salvación siquiera provisoria: la dilación de la entrada en la pomposa insalubridad moral del orden adulto. Y mientras tanto hay tiempo para la burla, para cometer aunque sea mentalmente divertidos desafueros, para dudar y volver a dudar “José Ramón ¿eres marico? ¿eres sádico? ¿eres incestuoso?”

Trampalurga (1990) de José Ramón Ortíz es un libro más descongestionado, de galopo ligero. *Trampalurga* es el nombre del protagonista al cual se le sigue la pista — es decir, la vida — desde la infancia hasta que aborda la adultez, sin retorcimientos ni fracturas estilísticas. El tono es suave. La infancia sin amargura, guiada por los ojos omnipresentes de la madre muerta, de un filósofo suburbano, inmigrante español, anarquista, que regenta una lavandería y ofrece sin cesar sus aporías e iluminaciones, mientras plancha la ropa o cuando bebe y pontifica en el bar de la italiana. Hasta que viene la adolescencia y aparecen los giros ya conocidos: las travesuras, las maldades intrascendentes, al saborear esa cerveza brusca de la vida incipiente. Los estudios, la Renovación Universitaria, en fin, todo eso. Y se sienten reaparecer las constantes del tema: la búsqueda de la identidad y la renuncia a hundirse en las rutinas y compromisos del mundo adulto.

Así pues, este recuento apresurado indica que la esfinge ha vuelto a la narrativa venezolana, con rostro indescifrable de crisis.

Hace cincuenta años venía de las selvas y los llanos y su escriba fue Gallegos. Luego cambió de preguntas y de escribas. En los años setenta se fastidió y se fue. Ya nadie se dejaba interrogar. Querían irse a Miami. Los escribas quedaron desesperados, haciéndose sus propias preguntas, volcando en textos mínimos su asombro, inventando fantásticas esfinges sucedáneas. Ahora la Esfinge ha vuelto. Sus enigmas son múltiples, complejos. Y son de vida o muerte. Entre las atropelladas preguntas hay balbuceos que indagan quiénes somos, qué identidad nos va a pertenecer. A veces, la esfinge muestra el rostro perplejo y sensitivo de una adolescente.

EUGENIO MONTEJO: POETA DE FIN DE SIGLO

Luis Eyzaguirre
University of Connecticut, Storrs

Mi relación con la poesía de Eugenio Montejó empieza en los años 1981-2 cuando, con Pedro Lastra, preparábamos una selección de poesía hispanoamericana que luego se publicó en un número especial de *Inti* con el título de “Catorce poetas hispanoamericanos de hoy”.¹ Uno de los catorce era Montejó, nacido en 1938. Lastra en una nota sobre este poeta, “El pan y las palabras: Poesía de Eugenio Montejó”, señalaba entonces características que definían esta poesía como “rescate de otro tiempo y como refundación de otro espacio en el lenguaje” y destacaba como símbolos fundacionales el árbol, la casa, el río, los pájaros: “Los viejos símbolos, — anotaba Lastra — diciendo una vez más la discordia entre la realidad y el deseo”.²

Ya para ese momento, la poesía de Montejó había encontrado en Francisco Rivera a quien probablemente sea su mejor lector y crítico. En la revista *Eco* (No. 232, febrero de 1981), Rivera proponía la poesía de Montejó como “poesía cósmica de origen nietzscheano”, poesía donde se plantea un “regreso a los ritos y fiestas antiguos en los que se invocaban las fuerzas telúricas, en los que hombre y tierra eran una sola cosa viviente”.³

En la segunda edición de *La máscara y la transparencia*,⁴ Guillermo Sucre retoma las consideraciones de Rivera y señala el conflicto que trata de resolver la obra poética de Montejó: “sabe a un tiempo que la poesía es **forma** y que ésta ya no expresa lo sagrado” (Sucre, p. 310). La desacralización del presente, añade Sucre, provoca una nostalgia que, en el caso de Montejó, “no vive en el desasimiento, en la irreparable desilusión (Sucre, p. 310). De ahí que, si en la poesía de Montejó hay “cierta melancolía, no por ello deja de encarnar en el presente” (Sucre, p. 310). Es, por cierto, poesía actual, poesía de y para este disminuido siglo XX. Propone nuevas vías para captar el mundo, dice Sucre:

“no como un objeto por enunciar, ni siquiera como algo que está afuera y debemos incorporar a nosotros, sino como ese espacio que nos abarca y nos arraiga en él. O mejor, nunca captamos de veras el mundo, pero vivimos su experiencia y es ésta la que nos modula” (Sucre, p. 311).

Puestos a aducir razones que destaquen las muchas virtudes de la poesía de Montejo, la calidad de los críticos que se han ocupado de ella es, ciertamente, una de estas razones. A los tres estudios ya comentados se suman las reflexiones críticas más recientes del peruano Américo Ferrari, del venezolano Miguel Gomes, y del poeta portugués Antonio Ramos Rosa. En el prólogo a la primera edición de *Alfabeto del mundo*, antología poética de Montejo, Ferrari subraya la condición de esta poesía como de la ausencia, de la nostalgia del lugar perdido, de ese lugar y ese tiempo en que hombres y cosas se comunicaban.⁵

Por su parte, Miguel Gomes, en un fino y lúcido ensayo incluido en *El pozo de las palabras*, remite al estudio primero de Rivera y propone la obra de Montejo como “una poesía del reingreso en el mundo, o dicho con mayor precisión, en el mundo de las cosas: el cosmos”.⁶ Y entre las cosas, apunta Gomes, esta poesía se ocupa “sobre todo, (de) las grandes ciudades, Caracas: ésa es la materia de la que se ocupa una poesía ‘cósmica’” (Gomes, p. 102). Destaca Gomes, asimismo, la actualidad y presencia de esta poesía que vive en este mundo y en este tiempo entregada a la labor preservadora de anotar el mundo, “la obra de quien se aferra minuciosamente a lo que puede rescatarse, a lo que puede permanecer” (Gomes, p. 118). Volveremos más adelante sobre estas ideas: la preocupación por las cosas del mundo, el destino de las grandes ciudades, la pérdida del espacio natural, y la operación de rescate que la poesía de Montejo se plantea.

La lectura más reciente de la poesía de Montejo es la del poeta portugués Antonio Ramos Rosa. En un ensayo de enero de 1991 aparecido en Lisboa, Ramos Rosa define el quehacer poético de Montejo desde una perspectiva de particular interés a mi propia lectura. Esto es, el divorcio del hombre de las cosas naturales. Dice Ramos Rosa:

“En su relación con la naturaleza, los momentos más frecuentes expresan la separación entre el sujeto y lo real, o sea, la insuperable nostalgia de una coincidencia con los seres y las cosas del mundo”.⁷

Al releer la poesía de Montejo a la luz de las reflexiones críticas ya expuestas, se me hizo evidente cuán actual y reveladora de las carencias de nuestra época es esta poesía. Surge de esta lectura, inescapable, la solitaria condición del hombre separado de las cosas, así como la también desmedrada condición del mundo natural. El viejo pacto implícito en la antigua concepción griega de *Gaia* se ha roto. Ese pacto que consideraba la tierra, madre natural, en palabras de Platón, como “una criatura viviente, una y visible, que contiene dentro de ella a todas las otras criaturas vivientes”. Así sola, desligada de los

otros seres y cosas que la conforman, la tierra sufre y se retrae en su ser, negándosele al hombre, al ser que la agravió.⁸

Erhart Kästner, en un sugeridor ensayo de 1972, "La rebelión de las cosas",⁹ ofrece la relación del hombre con las cosas de esta manera: "La Época Moderna consiste en la disposición sin reparos, sobre las cosas, en su vigilancia, cálculo, engaño, violentación y explotación totales. En una época antigua no hace mucho desaparecida, las cosas eran poderosas. Hoy no lo son más (Kästner, p. 512). El hombre ha olvidado que "el arte de todas las artes y la sabiduría de todas las sabidurías consiste en conocer el valor de cada cosa" (Kästner, p. 505).

En este mundo que se disgrega y en el que se les niega el valor a las cosas, la labor de la poesía de Montejo parece ser rescatar lo que todavía es rescatable. La palabra poética va **anotando** esas cosas y sabidurías olvidadas y con ellas se propone crear espacios nuevos, naturales, como esos que antes hacían posible la comunicación del hombre con la naturaleza. Esto es, va **anotando** lo que aún vive en su ser propio, original. Llevar a cabo esta tarea conlleva redescubrir el código que descifraba el mundo, ese alfabeto que decía la relación armoniosa del hombre con el mundo.

El extravío presente del sujeto se sugiere en toda su sobrecogedora extensión en el poema "Debo estar lejos":

Debo estar lejos
porque no oigo los pájaros.
Me ha extraviado la tarde en su vacío.

(*Alfabeto del mundo*, p. 79)

Perdido en un mundo sin señales, el hombre está solo. El extravío del hombre se intensifica cuando se le revela que las cosas naturales están solas también y no pueden o se niegan a entregarle su ser. Y, sin esta comunicación, el hombre ya no puede leer el mundo. La separación se presenta así en el texto "Las piedras":

Las piedras intactas en el río,
absortas en la orilla,
sentadas a solas conversando.
.....
siguen allí cerca del pozo, nada las mueve,
y al acercarnos
alzan los rostros renegridos, se demudan
pero ya no nos reconocen
¡hay que hablarles tan alto!

(*Terredad*, p. 48)

El poema "Los árboles" (*Algunas palabras*, 1976) es una reflexión sobre la soledad de los árboles, símbolo central que acoge el hoy imposible canto de

los pájaros, pero que excluye al sujeto que contempla:

Hablan poco los árboles, se sabe:
Pasan la vida entera meditando
y moviendo sus ramas.

.....
Es difícil llenar un breve libro
con pensamientos de árboles.
Todo en ellos es vago, fragmentario.
Hoy, por ejemplo, al escuchar el grito
de un tordo negro.....

.....
comprendí que en su voz hablaba un árbol,
.....
pero no sé qué hacer con ese grito,
no sé cómo anotarlo.

(*Alfabeto*, p. 45)

Las meditaciones de los árboles no encuentran voz. Todo lo que antes estaba en comunicación está hoy desconectado: el árbol y el canto de los pájaros, el canto de los pájaros y el hombre que en él oía el mundo. La palabra no sé cómo **anotar** los signos aún inteligibles. Lo natural se ha retraído en lo suyo y el hombre ha quedado afuera. Y solos, la piedra es menos piedra, el árbol no tiene voz, el pájaro no puede decir el mundo ya que su canto ahora es sólo “grito”. Kästner, en el ensayo ya citado, presenta la situación así: “Que las cosas se tornan enigmáticas. Lo dice cada verso y cada cuadro habla de ello. Que lo inexplicado, que lo difícilmente comprensible: se convierte en el refugio de las cosas” (Kästner, p. 520).

La sociedad predatoria creación del hombre ha esclavizado el mundo natural de las cosas, y éstas se han confabulado y ahora se niegan a realizar las labores que les son propias. Kästner habla de “la huelga general de las cosas”, una huelga de brazos caídos que condena a los opresores al destino de todos los tiranos, “ser seres solitarios”, tener que reconocer tardíamente que “no podemos vivir sin ellas” (Kästner, p. 503-3).

Estas reflexiones que se desprenden de la obra poética de Montejo son también preocupaciones fundamentales en la obra de otros notables poetas de hoy: “lo dice cada verso”, apuntaba Kästner. La poesía de José Emilio Pacheco, por ejemplo, está traspasada con estas ideas. Montejo dice: “Me ha extraviado la tarde en su vacío”. Pacheco, en *Islas a la deriva*, registra el “extravío” de Montejo en estos términos:

Se me ha perdido el mundo
y no sé cuándo
comienza el tiempo
de empezar de nuevo.

Para citar sólo uno más de los varios otros ejemplos posibles, el poeta colombiano Alvaro Mutis corrobora la soledad del hombre en “Historia natural de las cosas”, texto incluido en la última edición de *Summa de Maqroll El Gaviero*:

..... Hace mucho que las cosas
nos dejaron para poblar otros dominios
y manifestar allí su especial supervivencia.
Nos han dado la espalda y, ahora,
somos nosotros los únicos escombros,
objetos sin voz y sin destino.¹⁰

Montejo decía: “No sé qué hacer con este grito, / no sé cómo anotarlo”. Mutis dice ahora: los hombres son “objetos sin voz y sin destino”.

Las cosas, antes amigas del hombre, parecen ser ahora para siempre “cosas otras”. No las alcanzan las palabras que tratan de decirlas. Apenas si una muy imperfecta comunicación es posible: “¡hay que hablarles tan alto!”, dice un poema. En “Dibujo terroso”, el canto del pájaro tiene grietas por entre las que se ha escapado lo que lo hacía “canto”:

Se oye un pájaro a lo lejos
pero en su canto hay grietas,
algo que falta y no es silencio,
algo que desertó de este paisaje.

(*Alfabeto*, p. 114)

Esta “imposibilidad del canto”, en palabras de Ramos Rosa, nace, pues, de la separación del hombre de las cosas, y del extrañamiento de las palabras que no las alcanzan. Ya no se escucha el “canto” del mundo natural. En “La terredad de un pájaro”, texto fundacional en el sistema poético de Montejo, el canto es sólo “ecos” que llegan de un mundo natural “ya muerto”:

La terredad de un pájaro es su canto,
lo que en su pecho vuelve al mundo
con los ecos de un coro invisible
desde un bosque ya muerto.

(*Alfabeto*, p. 75)

El espacio natural de las cosas se ha perdido también en las grandes ciudades, esas estructuras “que los hombres van labrando en su tránsito por la tierra, para reafirmar su presencia, guardar su memoria y albergar su futuro”, que es como lo expresa Antonio Ochoa, catedrático de la Universidad Central. Pero hoy, y refiriéndose en particular a Caracas, Ochoa advierte que la ciudad se ha tornado en “la arquitectura que hemos construido para reafirmar la ausencia, guardar el olvido y desterrar el futuro”. En este caso es Caracas, pero

bien podría ser México, Lima, Bogotá, Santiago de Chile, o cuántas otras ciudades. José Emilio Pacheco, con la ciudad de México en mente, se pregunta:

... ¿Qué se hicieron
los bosques, las praderas y los campos
que en un tiempo llenaron la meseta...?

Para responder:

Los mataron,
para alzar sus palacios, los ladrones.

(En *El reposo del fuego*)

Todo terminará cuando el mundo natural desaparezca por completo, cuando la vida misma muera. En *Malpaís*, también de Pacheco, la condición es final, irreversible:

Cuando no quede un árbol,
cuando todo sea asfalto y asfixia
o malpaís, terreno pedregoso sin vida,
ésta será de nuevo la capital de la muerte.

La visión que ofrece la poesía de Montejó no conlleva el tono apocalíptico de este texto de Pacheco. No apostrofa al mundo o al hombre; no hay grito o invocación. Hay, sí, el reconocimiento de la inminencia del desastre ecológico causado por la condición predatoria del hombre y una reflexión sobre la soledad de hombre y cosas. Es frecuente que el énfasis se ponga en el deterioro más evidente de los grandes centros urbanos. En estos casos, el tono es de mayor urgencia. En "Esta ciudad", de *Trópico absoluto*, la situación de la ciudad es también la del sujeto poético:

En esta ciudad soy una piedra;
me he plegado a sus muros seriales, opresivos,
de silencios geométricos.

.....
todavía siento latir el corazón,

.....
pero ya sólo siento que no siento.

(*Alfabeto*, pp. 101-2)

Y "Caracas", conmovedor texto de *Terredad*, revela que, con la pérdida de las cosas naturales (las nubes, la luz, la montaña), el sujeto ha perdido también la identidad:

Tan altos son los edificios
que ya no se ve nada de mi infancia.
Perdí mi patio con sus lentas nubes
donde la luz dejó plumas de ibis,

.....

El poema concluye afirmando que hasta el hombre mismo se ha tornado irrepresentable en el paisaje “impávido” de lo que un día fue Caracas:

Caracas, ¿dónde estuvo?
Perdí mi sombra y el tacto de sus piedras,
ya no se ve nada de mi infancia.
Puedo pasearme ahora por sus calles
a tientas, cada vez más solitario;
su espacio es real, impávido, concreto,
sólo mi historia es falsa

(*Alfabeto*, pp. 76-7)

Si bien es verdad que la poesía de Montejo registra el retraimiento de las cosas y la pérdida de su espacio natural, también es siempre posible detectar en ella una voluntad del regreso. Regreso no a la utopía de un pasado irrecuperable sino a la utopía de un presente “inocente” y “poblado de deseos”. Ciertamente es que la realidad con la que ahora trabaja el poema es escasa y degradada, pero en el “rastreo de ausencia” de las cosas algo parece haber permanecido con lo que elaborar una realidad nueva. Lo que pretende la poesía de Montejo, apunta Ramos Rosa, “no es la presencia de las cosas sino su rastro de ausencia, lo que quizá permanece después de su desaparecimiento. Y entonces lo que el poema sugiere es lo indescifrable, el silencio de lo que se desvaneció sin que se conozca su sentido”.

El camino del regreso por sobre las ruinas del pasado se sugiere, también, en la obra de varios otros poetas de hoy. Alvaro Mutis llama “fértil miseria” al poema que se erige por sobre el retraimiento o pérdida de las cosas. Y con él, se dice en la poesía de Mutis, precaria e impermanente, surge con absoluta lucidez la verdad a la que el poema finalmente accede. En un texto muy temprano de Montejo, “Regreso”, incluido en *Muerte y memoria* de 1972, ya se concebía la vuelta posible de las cosas a su ser natural:

Un instante la silla ha regresado
a su lejano árbol
con sus verdes tatuajes ya secos.

(*Alfabeto*, p. 38)

En “Pájaros”, poema de *Terredad* de 1978, ahora con recursos retóricos más elaborados y mejor controlados, se estructura un texto que revela la voluntad poética de captar señales, si bien débiles, de una nueva realidad

“inocente” en vías a constituirse. Es claro el sentido de urgencia que comunica el poema:

Oigo los pájaros afuera,
otros, no los de ayer que ya perdimos,
los nuevos silbos inocentes.

Y no sé si son pájaros,
si alguien que ya no soy los sigue oyendo
a media vida bajo el sol de la tierra.
Quizás es el deseo de retener su voz salvaje
en la mitad de la estación
antes de que los árboles se alejen.

(*Alfabeto*, p. 81)

Otro texto, “Una ciudad”, es ya la concepción de una realidad nueva fundada por el lenguaje. Es una ciudad elaborada con todas las cosas **anotadas** por la poesía de Montejó a través del tiempo y el espacio. La palabra ahora enlaza la realidad y el deseo y crea este nuevo espacio poético: una construcción solidaria para que, una vez más, el hombre y las cosas vivan en armonía:

Escribo para fundar una ciudad
donde las piedras tengan nombres propios
y el sol las llame siempre
al alba, despertándolas.

Al cierre del poema, el sujeto se recrea en la visión de plenitud y permanencia de la vida del hombre en esta nueva estructura labrada, ahora sí, “para reafirmar su presencia, guardar su memoria y albergar su futuro”:

Una ciudad poblada de deseos
donde encuentre su techo el que pase
y la recorra hasta la muerte
o más tarde tal vez entre el viento fantasma
sin que ya nada lo destierre.

(*Terredad*, p. 61)¹¹

Difícil es, sin duda, redescubrir los signos y encontrar la palabra que al decir el mundo lo establezca. Pero no hay otra salida. El poeta debe rescatar el mundo para el hombre y para devolver a las cosas su espacio natural. Hay que acallar el “sollozo” de las cosas de que habla “Alfabeto del mundo”, uno de los mejores poemas de la colección:

En vano me demoro deletreando
el alfabeto del mundo.
Leo en las piedras un oscuro sollozo.

(*Alfabeto*, p. 11)

Kästner, en “La rebelión de las cosas”, habla del sufrimiento de las cosas: “son cosas en estado de necesidad. Cosas luchando por su existencia, cosas estremecidas, implorantes, suplicantes... Habría que ser sordo para no escuchar sus gritos pidiendo socorro” (p. 510).¹² Hay que acallar el grito de las cosas y refundar un mundo donde el hombre no pretenda esclavizarlas. Y, así, éstas podrán de nuevo ejercitar sus maravillosos dones, ese “maravilloso tender de las cosas a partir de sí mismas” en una libre relación con el hombre. (Kästner, p. 517). Visión que por cierto se ofrece en los últimos versos de “Alfabeto del mundo”:

Cuánto quisiera al menos un instante
que esta plana febril de poesía
grave en su transparencia cada letra:
la o del ladrón, la t del santo
el gótico diptongo del cuerpo y su deseo,
con la misma escritura del mar en las arenas,
la misma cósmica piedad
que la vida despliega ante mis ojos.

(*Alfabeto*, p. 112)

Esta es la profecía a que accede la poesía de Eugenio Montejo, poeta de fin de este siglo que nos lleva a un nuevo milenio. Es una poesía que se eleva trabajosamente por sobre los despojos del mundo de que está hecha para afirmar, sin embargo, la “terredad” de la vida. Apunta a la restauración de la antigua concepción griega de *Gaia*, la tierra como un ser viviente en que todas las criaturas viven sin excluirse. Es una labor que empieza redescubriendo las señales perdidas y descifrándolas, una vez más, desde el comienzo mismo. El poema con que cierra *Alfabeto del mundo*, “Las ranas”, así parece indicarlo: “No más teorías: me sumo al coro de las ranas”, es la afirmación inaugural. Para concluir sumándose el sujeto a la armonía elemental del mundo natural:

Por hoy me bastan las voces de las ranas,
quiero oír las croar esta noche más cerca
dejando que me llenen los sentidos
con su taoísmo solitario
hasta que se borren los enigmas del mundo.
En sus coros me entrego a la máxima gracia.

(*Alfabeto*, p. 133)

NOTAS

- 1 *Inti*, Providence, R.I. (No. 18-19), Otoño 1983 - Primavera 1984).
- 2 *Ibid*, pp. 211-215.
- 3 "La poesía de Eugenio Montejo". Este ensayo también se encuentra en *Inscripciones*, Colección Ensayo, Fundarte, Caracas, 1981, pp. 87-110. Recogido en el libro de Rivera *Entre el silencio y la palabra*, Puertas al Campo (Caracas: Monte Avila Editores, 1986), pp. 39-58.
- 4 *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 309-312.
- 5 *Alfabeto del mundo*, Laia/Literatura (Barcelona: Editorial Laia, 1986) 5-28.
- 6 *El pozo de las palabras* (Caracas: Fundarte, 1990): 99-123.
- 7 *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa (Ano X No. 444, 8 a 14 de Janeiro de 1991, pp. 16-7).
- 8 Esta visión de la naturaleza está, sin duda, presente en Heidegger (i.e. *Carta sobre el humanismo, Ciencia y técnica*). El respeto por la naturaleza llega a ser casi veneración religiosa en el caso de Hölderlin.
- 9 Erhart Kästner, "La rebelión de las cosas", *Eco* (XXVIII/5, Marzo 1981, pp. 500-520).
- 10 *Summa de Maqroll El Gaviero* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990).
- 11 *Terredad* (Caracas: Monte Avila Editores, 1978).
- 12 Kästner agrega que las cosas "han perdido la confianza en sí mismas, están confundidas en relación a sí mismas. Sus propiedades ya no les pertenecen más, se separan de ellas como la corteza de un árbol muerto" (p. 513).

LA ARQUITECTURA POETICA DE EUGENIO MONTEJO

Consuelo Hernández
Manhattanville College

Busco una arquitectura subjetiva
de puentes, columnas, catedrales
creada en palabras nuevas
con el abecedario de las formas fuertes.

(Montejo, *Terredad* 61)¹

Así expresaba Montejó su arte poética en *Terredad* (1978), proponiéndonos otra noción de espacio, definida, como veremos más adelante, por oposición a la arquitectura de la modernidad. Más tarde confirmaba su idea en *El cuaderno de Blas Coli* (1984) y se refería a "la casa del habla", usando, nuevamente, una metáfora arquitectural para nombrar el lenguaje en acto (Montejo, *El cuaderno* 28)².

Quien habla de arquitectura, habla de una de las artes espaciales más importantes en la experiencia humana; lo arquitectónico, según Benjamin, aunque sea objeto de una "percepción distraída" contribuye a formar el fondo de nuestra experiencia del mundo. Pero quien habla de "arquitectura subjetiva", por obra del lenguaje, junta dos realidades en apariencia contradictorias y, a través de una antítesis, convierte lo exterior en interior y penetra en otra dimensión espacial. Esta, me parece, es la experiencia culminante de la poesía de Montejó en la que incluye la materialidad de su propia forma. Mediante arquitecturas y espacios de la realidad empírica y verificable nos remite al espacio subjetivo, el espacio de la palabra en el poema. Aquí proponemos una lectura, desde esa perspectiva, de cuatro de sus obras *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982) y *El cuaderno de Blas Coli* (1984) que, aunque no es un libro exclusivamente poético, sí continúa su preocupación por el lenguaje³.

Las constantes más reiteradas en la estructuración de su “arquitectura subjetiva” son la tierra y sus elementos, la memoria de espacios míticos, el lenguaje y su particular concepción de la fuerza de la vida — destino al cual lo conduce su búsqueda poética.

La tierra y sus elementos están en la base de esta obra. De ella parte para luego desplazarse como por una puerta batiente hasta otros espacios subjetivos, donde se encuentra antes de su orígenes en forma etérica; pero “sólo en la tierra abre los párpados” y a ella se adhiere, literal y metafóricamente, como a un gran imán que necesita para movilizar su propia energía. Por eso dice: “No podría irme, (...) demasiado terrible / es despertar en otra parte.” (T, 11). Expresa así su vocación terrestre, su identificación con el espacio donde puede transitar el sendero de la naturaleza elemental y embriagadora, e iniciarse en las emociones dionisíacas. Este poema responde, también, a *Para morirnos en otro sueño*, de Reynaldo Pérez Sô, a quien está dedicado y con quien, además, guarda algunas resonancias poéticas⁴.

En la poesía de Montejo nada permanece inmóvil. El poema tiene poder para desplazar geografías distantes entre sí, Islandia y el trópico pueden coincidir cuando el poeta lo decide: “voy a plegar el mapa para acercarla. / Voy a cubrir sus fiordos con bosques de palmeras” (AP 41). Los continentes pueden viajar y desplazarse, pero ni Tebas, ni Manoa, ni la Atlántida están perdidas. Para recuperarlas es suficiente ejercer un sentido dionisíaco de la vida donde “la sangre trasiegue sus infinitos cantos” y se “abran las siete puertas del deseo” (T 45). De esta manera revela una verdad poética desconocida para la arqueología.

Sin embargo la posibilidad de crear, recrear y nombrar nuevos espacios subjetivos no le da derecho a poseerlos. Estas “arquitecturas subjetivas” son suyas en la medida del goce instantáneo que proporcionan, como imagen fugaz, pero no pretende apoderarse de ellas porque sabe que “Esta tierra” no nos pertenece, “Quienes antes la amaron ya sabían / que no basta pagarla con la vida / o fundar casa en sus montes para merecerla” (T 54). Además, todo se encuentra en estado de permanente devenir, de un estar siendo, de un llegar a ser y sería torpeza intentar poseer algo.

No sólo el planeta tierra se redimensiona, también la naturaleza vegetal revienta en otros terrenos abriendo posibilidades de nuevos espacios poéticos. En “Paisajes”, por ejemplo, actualiza el pasado para hacer visibles paisajes que tiene tatuados en sus ojos y “se abren a cada sol más nítidos, / y no los borran los años”. El poeta puede de esta manera revertir el tiempo lo cual es una noción bastante avanzada, puede violar las leyes de la física y trasladar paisajes a otras ciudades, “como valijas leves, impalpables,” donde “la vida está escrita sobre hojas de plátanos.” Y a esos paisajes se acoge en sus largos momentos de exiliado.

Los ríos son parte esencial de su paisaje. Evoca el Orinoco y el Chama, (también el Támesis y el Tajo). Pero no son poemas de estrecho regionalismo.

Los ríos dejan de ser los visibles para transformarse en otros espacios decibles. En ellos, el poeta se reterritorializa: “Yo también soy orinoco” — dice — apropiándose de la transitoriedad fluvial, presente en su sangre y se detiene en el oleaje que el río infunde a su palabra y en el sentimiento de desapego que le debe “a sus ondas, / a sus barcos que (le) enseñaron a partir / sin importa (le) el punto a donde llegue”. El río le sirve al hablante poético para liberarse de la forma limitada y acceder a una espacialidad menos constrictiva (TA 35). Aquí, los ríos son metáfora de la vida, de lo dinámico no dual, del fluir de la sangre; mientras que las piedras son análogas a los los elementos que quedan en la memoria y en el subconsciente. A diferencia del Orinoco, “El río chama” se abre una edad legendaria cuando este río, ahora andino, quizás, era navegable y se hace visible el momento en que los barcos cruzan en la distancia. Ese Chama invisible, “río de otra edad”, es visible para el poeta, para los caminoneros que lo perciben en sus sueños y para los lectores que se internan en el poema. El poeta a través de la imaginación se dirige a los reinos invisibles, trabaja con ellos y los acerca tornándolos visibles. Como dice Deleuze, refiriéndose a Foucault, “Los enunciados se parecen a sueños y todo cambia, como en un caleidoscopio, según el corpus considerado y al diagonal trazada”⁵.

Las montañas y los árboles también son vías de acceso a otras “arquitecturas poéticas”. Los árboles son hombres y los hombres son árboles. El mismo poeta ha dicho que cree ser un árbol, él se iguala con el árbol porque allí encuentra una posible liberación del espacio que lo constriñe. El hombre y el árbol desarrollan su vida en la tierra lejos de saturno — uno de los planetas más alejados de la tierra — y a la vez cerca porque las cualidades destructoras del señor del tiempo se despliegan aquí sin medida ni término. Árbol y hombre se hermanan en su condición terrestre: “Estar en la tierra: no más lejos / que un árbol, no más inexplicables, / livianos en otoño, henchidos en verano” (T 17). Pero el árbol tiene cualidades que al hablante se le negaron, pues los árboles de su edad ya son más altos y se renuevan después del otoño, sin embargo “bajo la flor o la palabra hemos buscado a Dios”. En un poema sobre la foliación, Ponge dice que los árboles quieren decir árboles y sólo dicen árboles (T 54). Tal vez Montejo nos dice lo mismo, agregando que cuando el hombre quiere decir hombre nace el poema. Montejo ve la forma del árbol, cuando necesita aludir al microcosmos, pues el presente unidimensional no es más que un destello, un centelleo fugaz en el que nunca el poeta se reconoce; él necesita otras formas para ensanchar su espacio subjetivo caracterizado más por la “sincronicidad” y la simultaneidad que por relaciones de causalidad obedientes a una organización cronológica⁶.

El trópico es privilegiado en esta poesía. *Trópico absoluto* es un poemario que realza la belleza, el colorido, la vitalidad y el poder lenitivo del trópico; una visión antípoda de la de Alvaro Mutis, por cierto⁷. Para Montejo “El trópico fue siempre otro planeta” (T 35), pleno de luz desplegada en un vasto arco iris y su magia absoluta “crece en un grito al fondo de (su) sangre” (TA 12). Muchos de

sus poemas exaltan esta geografía específica que le permite desplazarse hacia un tiempo original, simultáneamente presente y mítico.

A pesar de tanta belleza, fertilidad y calor, el trópico tiene sus estaciones. No somos "Hombres sin nieve" porque las estaciones íntimas son más terribles: "Aquí el invierno depende de heladas subjetivas", además, "puede llegar a cualquier hora" y aunque no exige fuego, ni ropas espaciales "Como nos hacen tiritar sus témpanos amargos" (TA 8). El sol sin tregua que baña el trópico es vida y muerte. Es "El tigre" de potencialidades destructoras que crea nieves subjetivas y "De casa en casa retumban sus rugidos, / (...) hasta apagarse en los espejos solitarios" (TA 10). La relación con el sol es más compleja de lo que podemos imaginar, es la relación simultánea con la vida y con la muerte.

En "La luz de la palma" es interesante el uso que hace del comparativo, tan escaso en Montejo. El comparativo actúa como una ventana "panóptica", "un medio luminoso"⁸ que despliega una realidad que revienta en terrenos desconocidos hasta ese momento. Cuando el poeta dice que cantará a la palma "hasta que las retinas se me sequen / como dos gritos de una misma cigarra" y cuando refiriéndose a la palma agrega: "del sol que cubre tu talle / y te adelgaza / como la cúpula de una choza makiritare", el "como" actúa como una puerta rodante a través de la cual "las retinas" al secarse explotan en otra imagen: "dos gritos de una misma cigarra" y en el segundo verso el "como" arquitecturiza la palma en "la cúpula de una choza makiritare", la cual, de otro lado, es un referente cultural venezolano (alude a la casa de una tribu indígena de la selva amazónica). Mediante las imágenes comparadas, el lector accede a estos nuevos espacios que permanecían sin enunciar hasta el momento en que el poeta se pone en comunicación con las maneras en que sus propios ojos y la palma despliegan su naturaleza; de allí la importancia de esta poesía y sus correspondencias (TA 13).

La poesía de Montejo arquitecturiza y desarquitecturiza espacios míticos. Los originalmente concebidos como interiores los redimensiona en exteriores y los lugares míticos los transmuta en estados de conciencia. Así el espacio maternal se prologa en toda la tierra y la maternidad se convierte en una enorme casa formada por todas las mujeres. La condición maternal "toma la sala (de parto) en un profundo vientre" (AP 15). Y al disolver su propia conciencia de ente unitario, siente que nace de todas las madres de la tierra. Al mismo tiempo realiza que el nacer niega al ser, en la medida en que lo circunscribe a arquitecturas físico delimitadas por "un mundo de paredes altas". El cuerpo femenino es "La casa" (T 37), para el hombre, por su condición maternal y su estructura sexual. La relación entre los sexos y el ingreso al mundo femenino es poetizado mediante otra metáfora arquitectural.

En cambio, en "El dorado" (T 20) y "Manoa" (TA 5), concebidos como espacios míticos, ubicables en la geografía, la relación exterioridad / interioridad se invierte. El Dorado, tan buscado afuera, estaba en la sangre, pero "Los hombres del país del Orinoco teníamos raza de quimera" (T 20). Igualmente

“Manoa”, espacio mítico al que también alude Carpentier en *El reino de este mundo*⁹, es un sentimiento. Concebirlo como lugar geográfico es metaforizar el sentimiento, porque Manoa se halla en el resplandor de un rostro, “Quien sueña puede divisarla, va camino, / pero quien ama ya llegó.” (TA 5). Con estas imágenes afirma la diferencia entre amor y sueño, pero también su cercanía; el afuera se define por oposición al adentro y Manoa y amor equivalen en el poema.

Los espacios creados por el hombre, especialmente los espacios modernos como la ciudad son vistos bajo una perspectiva más deteriorante; ella erosiona y empaña las aperturas que se pliegan en su memoria ancestral y provincial. En “Las aldeas” el sujeto poético constreñido a la ciudad, inventa una “arquitectura subjetiva” para escapar de las presiones ciudadinas que actúan como un disparador de zonas complementarias: otras calles, las aldeas donde todo (tardes, calles, canciones, tangos, hombres de sombreros, los muebles y las casas) es ausencia y, como por milagro, estos elementos cobran más realidad y “Piedra por piedra la ciudad se derrumba” (AP 10). Otros poemas aluden a la demolición de la Caracas provincial para dar paso a la ciudad moderna, y al hablante “le duele cada golpe de las picas” (T 40). La realidad es dolorosa porque los amigos se van, sus calles ceden a nuevas avenidas y “Tan altos son los edificios / que ya no se ve nada de (su) infancia”. La infancia vivida en la semirruralidad del pueblo es la verdadera patria del hablante; la que día a día pierde con el avance del urbanismo moderno. Penosamente dice: “afuera la ciudad es real / sólo mi historia es falsa” (T 55); o “de qué paisajes hablo / de qué ríos / mis ojos se fatigan de mirar edificios” (TA). Sus “Dos ciudades”, la interior y la exterior ya no coinciden, la ciudad que “se alzaba delante de sus ojos” y la de su sangre, las perdió y por eso es doble su destierro (TA 30).

Su retraimiento de la ciudad moderna viene de saber que las ciudades no son fieles, que la ciudad no ama, se ofrece y no se entrega, “sus edificios nos vuelven solitarios, / sus cementerios están llenos de suicidas.” (TA 16). En “Nana para una ciudad anochecida”, sin ningún ánimo alegórico y en un lenguaje visual, trasluce los vicios de la ciudad moderna. Su “nana” es un conjuro para dormir toda la ciudad. “Duerme — dice — al amargo insomnio de la muerte / que empaña los últimos espejos,” pero sobre todo canta para dormirse a sí mismo que se desvela mirando en la cada calle “un oscuro cuchillo / y en el cuchillo un grito / y en ese grito una mancha de sangre” (TA 41-42).

Para oponerse a la condición entrópica de la ciudad y para exorcizar sus efectos de naufragio, el poeta tiene dos recursos: la memoria y el arte. A través del poema crea mundos alternativos a los mundos existentes unas veces de carácter profético y otras utópico. Se vuelve mago de bosques invisibles pero enunciables y decibles: “convertía en vocales verdes / la densa luz de los árboles amigos” (TA 66). Otras veces escribe “para fundar una ciudad” donde crezca el paisaje con el rumor del río (T 61). Con sus arquetipos subconscientes, Montejo intenta diseñar un espacio, otro, una ciudad sin muros, donde se correspondan la sangre y el fluir del río, donde el espacio sea el paisaje, una

ciudad cuya luz esté hecha de deseos y nos coloque a salvo del destierro que causa la ciudad moderna. En estas ciudades subjetivas, el recurso de la imagen actúa como un transmutador de relaciones y los componentes de las ciudades modernas se reterritorializan en elementos naturales: los taxis se vuelven peces, las montañas son también olas en el mar, sus diástoles y sístoles resuenan en alta y baja mar y nosotros respiramos sus nubes (T 18). Es una ciudad hecha con emociones fuertes unidas a la poesía que lo transfieren más allá del abismo que separa lo imaginado de “lo real”, lo presente de lo pasado, lo lejano de lo cercano. Hay un intercambio entre el poeta y la naturaleza porque el ambiente lo fertiliza y él constantemente está alerta para encontrar en ella sus imágenes inspiradoras. Esas fuerzas se multiplican en ángulos tangenciales, se equilibran fugazmente hasta que nuevas fuerzas entran en juego y destruyen ese balance, entonces se inicia otro ciclo.

Recordar también es otro recurso para enfrentar el deterioro que le causa la ciudad. La memoria de corto alcance, por su intemporalidad, es esencial al poema, memoria “diagramática, de tipo rizomático”, como la llama Deleuze, discontinua, con la cual el poeta trabaja y otorga el esplendor a la imagen¹⁰. Para Montejo, lo mismo da ubicarse en 1918, a 20 años de su nacimiento, llevamos a 1938 a la “Noche natal” del autor implícito o trasladarnos al 2018 para celebrar su cumpleaños número 80 (“Para mi 80 aniversario”). Ese es su deleite: poder ver todos los tiempos actualizados en una simultaneidad, sentir esas invisibilidades que no son presentables objetivamente y llevarlas en su sangre como en un eterno presente, que sólo se revelan en momentos del centelleo poético (TA 50). Por otro lado, el último poema mencionado se anticipa a la erosión de su personalidad. En todos los poemas se observa que no existe una concepción lineal del tiempo (marxista, judeo cristiana) o circular (hindú, griega, del eterno retorno nietzscheano); se trata de un tiempo como instante que admite en sí mundos futuros, ulteriores y aperturas históricas, donde, como afirma Blas Coll, la fragmentación temporal no existe, es “un falso espejismo”, “una pervivencia de la mente arcaica” (CBC 26). La mirada se abre hacia el futuro para articular lo que todavía no es visible, lo por venir, pero también se abre hacia el pasado para romper con las antiguas verdades y abrir una realidad fresca recién inventada.

En estos poemarios el poema no se instala en el hecho poético que se insinúa en primera instancia. El hecho es sólo un pretexto, la compuerta que da paso a otras regiones. Los sentimientos: otra expresión de la vida tampoco pueden ser encerrados en estructuras finitas; por eso “Ningún amor cabe en un cuerpo solamente” (T 64) el deseo que genera es mucho más vasto que los cuerpos “lo sabe el mar en su lamento solitario / y la tierra que busca los restos de su estatua”. Y, claro, si el amor en la infinitud de sus deseos necesita más de “una casa”, es comprensible que detrás de dos cuerpos que sueñan fundirse en uno solo, residan múltiples amantes, otros “rostros que ríen detrás de las máscaras” otros ojos, otras voces, otros labios. Sin embargo nada los delata.

Sólo “la luna / sabe quiénes verdaderamente se acarician” (TA 46).

Más importante todavía es la consideración del espacio del lenguaje. A la reflexión sobre el lenguaje dedica Montejó todo su libro *El cuaderno de Blas Coll*, cuya preocupación más esencial es la necesidad de la economía lingüística; hasta podría decirse, que con menos radicalidad que Rafael Cadenas, propone un acercamiento al silencio¹¹. A Coll le interesan los monosílabos de origen latino (Dios, mar, sol), que con sólo un golpe de voz pueden nombrar inmensidades, por la misma razón la parquedad es la cualidad que más admira en grandes poetas como Ramos Sucre.

El lenguaje, entonces posee una cierta condición de materialidad y de cauce por donde se desliza la vida. También el lenguaje poético por su ambigüedad (distinta a la referencialidad o representatividad de la prosa), puede abrazar varias realidades mediante una sola imagen¹². A través de la autorreferencialidad del lenguaje poético construye ese espacio otro, “arquitectura subjetiva” que nos abre, mediante la imagen, mundos intangibles pero reales en su plano y enunciables, libres de leyes y estructuras formales. “Un caballo blanco”, por ejemplo, dice simultáneamente, “barco”, “nubes” y “fuego”, con tal verosimilitud que el poeta tiene que aclarar: “Hablabla de un caballo blanco / y de su llama en el aire,” “De un animal hablaba, no de nubes, / ni siquiera de un barco” (AP 73). La imagen del caballo ha convocado aire, ciudades, barco, fuego. Y el lenguaje los acerca por su condición a las nubes: en todos ellos es notorio el estar de paso. Sus crines al batirse se redimensionan en velámenes de barcos. Y los caballos también equivalen en el fuego que no es más que “un caballo blanco”. (AP 73)

El lenguaje pictórico es otro recurso para el diseño de espacios subjetivos. En “Uceló, hoy 6 de agosto”, la obra de este pintor del siglo XVI es el pretexto del poema. Pero detrás de la realidad figurada el poeta ve indicios que le develan otros tiempos y espacios. Allí está el mismo caballo que estuvo en Hiroshima en pleno siglo XX. No importa la fidelidad a la forma ni al tiempo convencional (da lo mismo que el instrumento de lucha sea avión, bomba o caballo), porque al final es la misma voz de la violencia que anima la destrucción del futuro y del pasado. Por ello ese caballo que “Uchello cubrió con capas de pintura, / lo borró de su siglo”, hoy aguarda de nuevo “con los jinetes del Apocalipsis” (AP 21).

En el poema “Mares de Turner” se observa la desestructuración de la estética. Los mares desbordan las telas y arrastran navíos rebasando el marco que les fuera fijado, creando un mundo de excedencia y de excepción. En esos cuadros los ojos no hallan centro y el poeta no se queda en la inmovilidad. A partir de ellos comprende que el arte puede ser una respuesta al desastre y que detrás de las fuerzas del desorden también trabaja un orden estético. Así Turner desarrolló el tacto ante la avanzada del terror y lo demás “es su alma abierta a su naufragio” (AP 45)¹³.

LA VIDA

Los poemas sobre la vida revelan el principio y la culminación de su conciencia de una arquitectura poética. La vida es esta fuerza indomable que sólo, parcialmente, la forma domestica. La vida es plural y múltiple porque “Yo, tú, él, como entes individuales no existen o por lo menos no los conocemos”, afirma Blas Coll (48). El poeta se coloca en el plano de la subconciencia intuitiva y se somete a sus leyes para expresar en lenguaje poético aquello que puede descubrir. El poema es el instrumento que le permite elevarse por encima de la prisión de la “arquitectura objetiva”, con la cual debe mantener su lazo de unión, conservando el saber que le ha dado su disciplina. Por ello su “arquitectura subjetiva” tiene nombres de las formas, el único referente que nos puede hacer comunicable lo que ve más acá o más allá de ellas.

“La vida puede llegar ahora, no sabemos, / puede estar en Nebraska, en Estambul, / o ser esa mujer que duerme / en la sala de espera” (AP 27). La vida no obedece a ningún diseño, no se somete a ninguna estructura fija y el poeta quiere participar conscientemente de esa condición. El sabe que la vida “cambia de ruta, sueña abordo, vuela.” Su estructura si la tiene es “rizomática”, como diría Deleuze, y dondequiera que ella se manifieste puede organizarse nuevamente un tejido completo con multiplicidad de posibilidades para producir sentidos y quitarlos. Los que ignoran esa verdad intentan hacer la historia, tal vez por eso, ésta muchas veces nos parece un catálogo de fracasos.

La preocupación por la vida se disemina en toda su poética. En “Güigüe 1918”, el poeta se sitúa 20 años antes de su nacimiento para señalar la permanencia de la vida y para poner de relieve la limitación de lo sensorial una vez que la vida es aprisionada por el cuerpo. Libre de la forma en una arquitectura subjetiva ilimitada el poeta puede ver quiénes serán sus padres, visualiza el día de su nacimiento y su futuro, goza de una visión totalizante y puede delinear, no sólo lo que está por venir. Este poema por otra parte niega toda la lógica cartesiana. En el mundo subjetivo dos proposiciones contradictorias pueden convivir en perfecta armonía y una no niega a la otra. A 20 años de su toma de forma es luz que simultáneamente “duerme y no duerme” y por ello es posible también que “la peste (lo) privará de voces” que ya eran suyas, sin haber nacido (T 15). En el espacio del poema la lógica no tiene cabida. Ya lo decía Blas Coll “La lógica sirve tanto a la realidad como la geometría a las nubes”. En otro poema dice “Islandia dibujaba en mi cuaderno, / la ilusión y pena” aludiendo así a la convivencia armónica de dos sentimientos opuestos desde el punto de vista lógico: una avanzada hacia el goce, un retraimiento hacia la tristeza (AP 41).

La forma sólo puede organizar la vida, mas no puede encerrarla porque contamos con las posibilidades de la “voluntad de poder como arte”, como dijera Nietzsche y, en este caso, el poema es el recurso para ir más allá de la arquitectura personal. Un poema como “Yo soy mi río”, así lo deja ver: “voy cruzando mi cuerpo como el arco de un puente.” “Entre los árboles derivo, entre los hombres,” “Estas voces que digo / (...) son ecos de los muertos que me

nombran / y me recorren como peces.” (T 24). Su proposición es cambiar de rumbo, antes que las fuerzas queden prisioneras de las formas y no puedan ser percibidas sino por sus efectos.

Para Eugenio Montejo no existe un principio ni un fin de la vida. El poeta es “esta vida y la que queda, / la que vendrá en otros días,” (T 21). Así mostraba conciencia de la vida como un tejido rizomático que se desplaza en todas direcciones y no muere; si se quiere, una concepción científica de la permanencia de la energía, de sus múltiples manifestaciones que simultáneamente pueden habitar varios espacios.

Para concluir habría que decir que Montejo es un poeta del espacio y un poeta vital. Ya ha confesado su fe: “Creo en la vida”, verso que ilustra toda su poesía, plena de un optimismo realista. El poeta cree en la vida como terredad, en los árboles, cree que el mismo en un árbol, cree que su mejor deseo es nacer y en lo único que no cree es en la muerte (T 51). Pero rompe con la noción de espacio tradicional, porque Montejo no es un poeta que intente inventariar o describir la belleza natural, aunque su poesía esté ligada a ella; más bien nos habla de lo simultáneo. Partiendo de espacios limitados, revela otros ilimitados. A través del lenguaje poético traspasa ese abismo entre mundo visible e invisible y delinea la imagen de una “arquitectura subjetiva” que conjuga en sí misma lugares remotos y cercanos, épocas futuras y pasadas, realidades que no son tangibles, pero sí decibles enunciables. Todo ello desde una perspectiva que a diferencia de la historia no está “condicionada por la narración” ni por una concepción lineal del tiempo¹⁴.

Mediante lo provincial, lo local y lo nacional nos lleva al mundo de lo ubicuo, de lo múltiple. Invierte los niveles lexicales donde la ciudad se vuelve una estrecha comarca y la vastedad es lo local y provincial. Juega con la libre vastedad provincial y la estrechez de la ciudad y pone de relieve la centralidad de lo provincial, generalmente, sin legitimidad en el gran urbanismo moderno.

Valiéndose del recurso de la ambigüedad propio de la imagen, se enmarca en la esfera de la estética de la naturaleza y se resiste a reducir la tierra a un mundo presente y aborda otro presentable y decible. Poetizar es, entonces, su manera de resistir a la modernidad.

A través de la pintura, arte visual y espacial, es capaz de hacer aparecer otro espacio de lenguaje profético. Su discurso contiene una geografía trabada y compleja, con un sentido mayor de las relaciones que de la materia misma.

La verdad de esta poesía se encuentra en la medida en que muestra que no existe verdad lógica absoluta, sino aproximaciones a la verdad, verdades parciales, o la verdad como evento, como acaecimiento. Se trata de abrirse a una concepción de la verdad donde lo estético, el arte sean centrales, donde, como dice Vattimo, “la verdad tiene que ver con grumos de sentido más intensos, sólo de los cuales puede derivar un discurso poético que no se limita a reproducir lo existente...”¹⁵ Y Heidegger en su ensayo *El arte y el espacio* (1969) había dicho antes que “No es necesario que lo verdadero cobre cuerpo; es suficiente que

aletee en los alrededores como el espíritu y provoque una especie de armonía...”¹⁶. Este es el tipo de verdad que se puede hallar en la poesía de Montejo.

También es observable que Montejo, como Palomares, Hesnor Rivera y otros de su época, es un poeta que vive y expresa un momento de crisis, marcado por la transición del campo al urbanismo, de la aldea en ciudad. Y el poeta asume un condición posmoderna, una toma de distancia del ideal de progreso que implica una concepción lineal en la que no cree. Adopta una manera diferente de estar en el mundo, en la cual él hubiera preferido sustraerse al “desarrollo” a la “superación” pregonados por la modernidad¹⁷.

NOTAS

1 Versos tomados del poema “Una ciudad” que expresa buena parte de su arte poética. Montejo, Eugenio. *Terredad*. (Caracas: Monte Avila editores, 1978). 61. En adelante se usará la abreviatura (T) cuando citemos este poemario.

2 Montejo, Eugenio. *El cuaderno de Blas Coll*. Colección Orinoco, No. 4. (Caracas: Alfadil Ediciones, 1983). 28. Las citas de este libro aparecerán bajo la abreviatura (CBC).

3 Montejo, Eugenio. *Algunas palabras*. (Caracas: Monte Avila, 1966). *Trópico Absoluto*. (Caracas: Fundarte, 1982). Las referencias a estos poemarios aparecen con las abreviaturas (AP) y (TA) respectivamente.

4 Pérez Só, Reynaldo. “Los que soñamos”. *Para morirnos en otro sueño*. Citado por Escalona-Escalona. *Antología de la poesía actual venezolana (1950-1980)*. Tomo II. (Madrid: Mediterráneo, 1981). 53.

5 Deleuze, G. *Foucault*. Traduc. José Vásquez Pérez. Prol. Miguel Morey. (Buenos Aires: Paidós, 1987). 45.

6 Jung C.G. *Synchronicity*. Trans by F. R. C. Hull. (Princeton: University Press, 1973).

Los hechos son desencadenados más bien por lo que Jung llama un principio de “sincronicidad”, que implica un concepto diametralmente opuesto a la causalidad y que se refiere a “la coincidencia significativa, una simultaneidad” de los hechos en el tiempo y en el espacio. Es decir, una interdependencia particular de hechos objetivos, tanto entre sí, como entre ellos y los estados subjetivos (psíquicos) del observador y los observados. Simultaneidad, sincronicidad o coincidencia significativa es lo que rige en estos poemas.

7 La idea de Montejo sobre el trópico contrasta notoriamente con la de Mutis, quien tiene una visión del trópico desgarradora y desesperanzada. Aquí citamos algunas líneas de su definición del trópico: “El trópico más que un paisaje o un clima determinada es una vivencia, una experiencia de la que darán testimonio para el resto de nuestras vidas no solamente nuestros sentidos, sino también nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes. Lo primero que sorprende en el trópico es la falta

de lo que comúnmente lo caracteriza: la riqueza de colorido, la ferocidad voraz de la tierra y el entusiasmo de sus gentes (...). Mustis Alvaro. *Poesía y prosa*. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981). 285.

8 Deleuze define “panoptismo” como “un agenciamiento visual y un medio luminoso en el que el vigilante puede verlo todo sin ser visto (...)”. Obra citada, 58.

9 Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. (Buenos Aires: Quetzal, 1949). 13.

10 Deleuze distingue entre la memoria de corto alcance y la de largo alcance. La primera se aplica a la poesía, al arte en general, la segunda es con la que trabaja la historia. Deleuze, Gilles and Felix Guatari. *On the Line*. Trans. by John Johnson. (New York: Semiotext(e), Columbia University, 1983). 53.

11 Cadenas, Rafael. *Realidad y Literatura*. (Caracas: Equinoccio, 1979).

12 Me refiero a las conocidas funciones del lenguaje expuestas por Roman Jakobson.

13 En esta misma línea de apertura a otros espacios a través del lenguaje pictórico están los poemas “Dos Rembrand” *Algunas palabras*. 47; “Reyes” y “Madonas”. *Terredad*. 29 y 41.

14 Vattimo, Guinni. *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. (Barcelona: Gedisa, 1986). 18.

15 Vattimo, obra citada. 20.

16 Heidegger, Martin. *El arte y el espacio*. Citado por Vattimo. *El fin de la modernidad*. 73.

17 Términos usados por Vattimo en la obra que citamos antes para caracterizar la modernidad y su concepción lineal de la historia.

**LA PROBLEMÁTICA DE LA MUJER HISPANOAMERICANA
COMO REFLEJO DEL CONFLICTO SOCIAL:
NO ES TIEMPO PARA ROSAS DE ANTONIETA MADRID**

Gloria da Cunha-Giabbai
Georgia State University

En su estudio sobre las narradoras hispanoamericanas, Gabriela Mora sostiene que a partir de la década del sesenta la temática de las obras escritas por mujeres comienza a diferenciarse de la de otros países occidentales. Esta diferenciación inicia lo que ella llama un “período nuevo” en la escritura femenina, paralelo al de los escritores, debido a que:

la revolución cubana, entre otros procesos, con el extraordinario despertar de una conciencia cada vez más lúcida sobre los problemas de la dependencia, afianzaron la obra de las escritoras en la huella inquisidora de los problemas políticos, sociales y económicos, rasgo caracterizador de la literatura latinoamericana. De este modo, en la narrativa de los sesenta la vida de la mujer formará parte de un contexto social general, sin énfasis especial en la condición femenina. (158)

Y más adelante aclara que:

Esto no significa que a las escritoras no les interese explorar la específica condición de la mujer. Al contrario, un número creciente de ellas se van preocupando de destacar el sitio desmenguado de su sexo como parte de la crítica al sistema social imperante que presentan en su obras. (160)

Es decir, la problemática de la mujer hispanoamericana aparece como otro aspecto y consecuencia del conflicto social. Ejemplos de estas afirmaciones que proporciona Mora son *Puebloamérica* de María Esther de Miguel, *Los Guerrilleros* de Iverna Codina, *El cruce del río* de Marta Lynch, *Indicios pánicos* de Cristina Peri Rossi, *Los salvadores de la patria* de Silvina Bullrich, *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro o *No es tiempo para rosas rojas* de Antonieta Madrid.

Mora también señala que muchos de los temas de estas novelas no son originales, puesto que ya habían sido tratados por escritoras en décadas anteriores y que la diferencia reside más bien en los novedosos procedimientos de elaboración. No obstante, creemos que, precisamente, en la reiteración de los temas se halla su valor ya que indica que el conflicto social, en el que se incluye la problemática de la mujer, aún no ha sido resuelto y, por lo tanto, es necesario seguir presentándolo y analizándolo a través de diversas perspectivas y procedimientos. Este es el caso de *No es tiempo para rosas rojas* (1975) de Antonieta Madrid. En esta novela, efectivamente, la autora da testimonio del conflicto social y político de la sociedad hispanoamericana actual a través de la problemática de la mujer. Sin embargo, creemos que *No es tiempo para rosas rojas* va más allá del testimonio y la denuncia. Su valor y novedad se hallan en la presentación de las causas del reiterado fracaso de la búsqueda de una solución para el conflicto femenino que refleja, por extensión, el del social. El cautivante estilo poético de la novela se muestra como el factor clave para que el lector se sienta atraído, inmerso y testigo de los hechos, comprenda profundamente las implicaciones de los mismos, reviva las emociones de los personajes, y acepte resignadamente ese desenlace.

Para un mejor estudio, *No es tiempo para rosas rojas* puede dividirse en dos etapas. En la primera, que denominamos de la esperanza, se revela que los personajes centrales toman conciencia de la caducidad de las estructuras sociales tradicionales existentes, la denuncian y buscan sustituirlas. La segunda etapa, la de la desesperanza, muestra que esa toma de conciencia no produjo una transformación interior en los seres, sino sólo una exterior, superficial, que no promovió cambios reales. Por lo tanto, se anuncia el irremediable fracaso y la permanencia del conflicto que se pretendía resolver.

El conflicto de la sociedad se presenta como resultado de la relación de dominación/opresión que mantienen los hombres. El mismo se refleja, como en cajas chinas, en el plano individual, el familiar y el social. La mujer representa al que sufre el efecto de la opresión, sea social, sea sexual, por parte del dominador, papel que tradicionalmente juega el hombre. De aquí que la perspectiva femenina, desde la cual se narra la novela, sea de capital importancia. No obstante, como la narradora, sin nombre y protagonista principal de la misma, pertenece a la clase pequeño-burguesa, se reafirma el efecto de la opresión femenina al no presentarse como único resultado de estructuras económicas.

La etapa de la esperanza consiste en la participación de los personajes principales de la novela en el movimiento guerrillero que mediante acciones subversivas, intenta reemplazar el deteriorado orden existente. A pesar de que los pilares en los que se sustenta, como el de la familia, se han ido destruyendo, la tarea del movimiento se presenta difícil, pero no por ello cejan en el empeño de cumplirla:

El teatro, la literatura, el arte todo tiene que estar dirigido al pueblo, tiene que proponerse el despertar de la conciencia colectiva; lo que pasa es que en este país todo hay que hacerlo con las uñas, pero, así y todo vamos, hay que acomodar este mamotreto a como de lugar, y si no, para qué estamos aquí sino para transformarlo todo ... y hablaban de cambios y revoluciones y de todas las medidas aplicables, ¡claro!, que estas condiciones no son las de Cuba, ni aquí tenemos un Fidel, pero ese surge. Los pueblos hacen los líderes... (25)

El entusiasmo por el movimiento revolucionario acapara toda la atención de los personajes masculinos, sus vidas giran entorno al mismo con la intención de perfeccionarlo y evitar la derrota:

Si no cambiamos las estrategias, nuestras guerrillas pueden fracasar, esto no es Cuba, esto es otra cosa, otra realidad donde no son aplicables los esquemas cubanos, nuestra situación es otra, bien diferente, hay que darle otro enfoque al problema, decía Armando y tú le contestabas que sí, que tenía razón, que evidentemente el problema aquí era bien diferente y que obviamente **tenían que cambiar las estrategias, o de lo contrario, irían directamente al fracaso** [Enfasis nuestro] (32)

La meta de este cambio se representa en la imagen ideal de un “nuevo-hombre” en el que se deben transformar todos, empezando por ellos mismos:

Nosotros éramos los iluminados galáxicos quienes estábamos en los albores de la Era de Acuario. Vendrán cambios y revoluciones, el amor y la fraternidad universal serán el denominador común para la humanidad. **El planeta Urano nos domina y él será el responsable de este nuevo mundo, de este nuevo-hombre** [Enfasis nuestro]. (69)

La desorganización familiar aparece como un claro ejemplo del derrumbe social y de la necesidad de cambios. El orden tradicional, en el cual la familia dependía de la figura dominante del padre, se ha roto. Esta ruptura se percibe en que ahora los miembros siguen habitando bajo el mismo techo pero cada uno vive y piensa en sí mismo, demostrando así la voluntad de liberarse de lo que consideraban la opresión paternal. Se hace evidente que el padre ha perdido su poder: “Allí también estaba papá, sentado en el diván, viendo tejer a la abuela. Papa miraba, miraba sin ver, ... papá siempre estaba distraído y apenas reparaba en nosotros, a menos que ocurriera algo grave” (52). La madre, por el contrario, parece querer recuperar velozmente los años de dependencia:

... mami le agarró fuerte con ese juego de canasta y no había día del mundo que mamá llegara antes de la una o dos de la madrugada y toda la casa en consternación, abuela y papá levantados esperando que se abriera esa puerta y no se acostaban hasta que mamá llegaba, lo más oronda, a veces hasta medio pelada, porque hasta le dio por la bebida, eso eran litros y litros de whisky y de anís y de ron, o de lo que fuera, que aparecían en los pipotes de la basura como

por arte de magia; y mami ya no le paraba a nada que no fuera licor o canasta. (52-53)

Los hijos, la narradora y su hermano Luis, también dan muestras de una independencia desenfrenada. Esta consiste, principalmente, en mentir a los padres acerca de sus verdaderas actividades diarias, en vez de estudiar, mentiras que no se detienen ni con el encarcelamiento de Luis (51-52). Por el contrario, se acentúan al comenzar a drogarse los dos, como señal de protesta por un orden de prohibiciones y obligaciones:

Y le fui cogiendo gusto a la yerba... Aquello era una maravilla, un oasis dentro de toda la dureza que nos rodeaba y no le parábamos a nada, ni a los regaños de la abuela, ni a la clases, ni a nada que no fuera aquella dicha que sentíamos cuando fumábamos y salíamos, bien fuertes contra los embates de la vida... (82)

Estas distorsionadas relaciones familiares revelan la profunda insatisfacción de los seres y la incapacidad actual para normalizarlas. A tal punto que la narradora sugiere que la tensa situación anterior era mejor:

Ahora con el viaje de mami, va a quedar más solo papá, pero la verdad es que para él es lo mismo, si apenas se hablan, ya casi ni discuten, ni pelean como antes, puro silencio, un gran silencio es lo que hay entre ellos, un gran silencio como un inmenso muro de piedra los separa tal vez para siempre. (64)

La insatisfacción que revela la narradora en el plano familiar se reitera en la denuncia de la opresión que sufre la mujer en el social. La mayoría de las mujeres son presentadas como caros objetos de placer sexual, exóticas, sensuales, siempre intentando atraer a los hombres y luego sometiendo a su voluntad. Como el hombre es el centro de sus vidas, todas son rivales porque se disputan la atención del mismo. Por lo tanto, la participación para entretener al elemento masculino se convierte en casi obligatoria para la mujer, aunque no la haga feliz como dice la narradora:

[Marlene] ... me invitará a ir a la playa, o a la Colonia Tovar con unos amigos, con un grupo chévere. Siempre con un grupo chévere, siempre distintos los grupos, pero a la larga eran todos iguales y a mí me daba lo mismo, ir o no ir, con los tales grupos, ya me sabía de memoria esos lugares y lo que pasaba con el grupo. Todos eran iguales, todos querían de una lo mismo, ya sabes, tocarte y besarte y todo lo demás que una permitiera y después, chao, nos vemos en el grupo. (42)

No obstante, la mujer que no tiene un hombre a su lado tampoco parece satisfecha. Este es el caso de la tía Consuelo que se la muestra egoísta, tacaña, amargada (90). Pero ni aún el papel de esposa y madre parece convencer a la narradora. Su propia madre, como esposa revela el fracaso para mantener una

relación armoniosa y, ser madre ya no significa cuidado y protección, sino hastío y abandono, que se refleja, por ejemplo, en estas reflexiones: "lo que es mami ya ni llama ni se da cuenta de nada" (64), o "total, nuestras madres ya se cansaron de averiguarnos la vida" (84).

La inexistencia de una opción que permita la plenitud de la mujer, representante de la mayoría oprimida de la sociedad, justifica la búsqueda de un cambio. La narradora intenta hallarlo a partir de la relación de amor verdadero con Daniel. El primer paso que da hacia la liberación de la opresión es desprenderse de la dominación familiar y social: "Me sentía de verdad transportada al quinto cielo... y no me importaba llegar a casa esta madrugada, ya era hora de que fuera pensando en mi vida como algo que me pertenecía, ya era hora de sacudirme de todos esos yugos..." (42). Y la represión sexual es otro de los yugos que decide romper:

Yo te dije que estaba bien que durmiéramos, que no había problema y la verdad era que no tenía por qué hacerme la mojiganga, al fin ya era hora de que fuera siendo sincera conmigo misma, ... no tenía por qué reprimirme más, no tenía por qué frenar mis sentimientos... (47)

En la relación con Daniel, la narradora centra su esperanza de cambios futuros. Su meta se halla en realizar el ideal de una unión distinta, la de una "nueva-pareja": "Se trataba de algo mucho más sencillo, pero tal vez más pretencioso, y era como inventar una nueva forma de vivir, **un nuevo modelo de pareja humana**, mucho más natural" [Enfasis nuestro] (98).

A pesar de la toma de conciencia de los graves problemas políticos, sociales, sexuales y familiares, se advierte claramente el fracaso a que están condenados los esfuerzos de los personajes. Y los hechos de la novela entran en la etapa de la desesperanza. La razón fundamental para la misma es que los seres en su interior no se transformaron, sólo adoptaron una máscara de cambio. Por dentro continuaron siendo los mismos de antes. En primer lugar, se observa que el movimiento guerrillero está comandado por hombres de la clase burguesa e intentan hacer la revolución **por** los oprimidos pero **sin** permitir la participación de éstos en las decisiones:

esa presencia humana que escribe y despacha desde la carpa, como si esta fuera el computer center, como si su cabeza fuera la gran computadora infalible, inoxidable, de cuyas segregaciones depende el cabal cumplimiento de esa tarea arrechísima que se llama el futuro de nuestros pobres-pueblos-colonizados-marginales que actualmente están pasando por dislocados estadios socio-económicos, por amorfos procesos políticos y de cuya alquimia tiene que emanar ese Hombre-nuevo... (126)

La ansiada revolución comienza a verse como una pseudo-revolución en la que sólo se invierte el centro del poder. Los dirigentes revolucionarios se están convirtiendo en los nuevos dominadores porque su orden se apoya en la fuerza y el miedo:

Habían decidido. Ellos, los grandes, habían decidido. El gran venerable piache había decidido junto con la cofradía de los poderosos, de los que tenían que decidir lo que había que hacer. Habían optado por el fusilamiento. Así se sentaba un precedente, se aplicaba la ley, serviría de escarmiento y pondría las cosas en su debido lugar. (118)

En segundo lugar, los oprimidos se dan cuenta de que el Hombre-nuevo no puede surgir de este orden revolucionario porque también se les presenta injusto, inhumano, incapaz de perdonar un error: “jamás podría concebir tal barbaridad, se trataba de la vida de alguien y seguía creyendo que aquello era sagrado” (120). De aquí que, con miedo, presientan que su posición de oprimidos no ha variado: “ya no cuentas para nada, para nada que no sea ser una pieza más del ajedrez, para nada que no sea servir para esto, o aquello, servir, ser útil una ficha útil, ser capitalizable” (125-26). Entonces, no sorprende que los resultados obtenidos hasta ahora por el movimiento hayan sido sólo la muerte de Rosarito, la de Goyo, la prisión de Tulio o el fusilamiento de Arístides, ni que para la narradora, Daniel represente la imagen de fracaso. Al principio ella se había sentido atraída por la meta de sus actividades: “la verdad que debía ser interesante esa vida, eso de vivir plenamente dos realidades tan diferentes y que se volvieran una sola dentro de tu cabeza” (146). Una de ellas era la del ideal a alcanzar: “decías que tú eras el Simón Bolívar de este siglo y que a tí te correspondía libertar a este continente del yugo del imperialismo ... porque tú eras un ser superior, un genio; porque ibas a ser el Ché de Venezuela” (148-49). Sin embargo, ahora ella comprueba que no llegará a serlo, porque no se ha transformado ya que siguen existiendo dos Danieles: “daniel, muñeco de piel-y-huesos; daniel, dignísimo ejemplo del siglo-veinte; daniel, calcomanía de hombre-nuevo incrustada en el hombre-viejo” (122).

El fracaso de la búsqueda de un nuevo orden mediante acciones guerrilleras también se anticipa al comprobarse que la posición de la mujer, representante de los oprimidos, no ha sufrido alteraciones, sólo se ha cubierto con una fachada de cambio. Dentro del movimiento, sigue realizando “tarefías” insignificantes (21-22, 101-102), y los hombres siguen siendo los encargados de la organización y dirección de la vida:

Calladamente los miraba mientras **ustedes hablaban de la revolución** con gran propiedad y yo callaba y pensaba que yo también podía hablar de todo eso, pero **prefería callar**, prefería estar callada y me ponía a pensar en que yo también militaba en una cédula de la facultad, que yo también militaba, en la

base del partido. No había forma de salir de la base, siempre en la base, siempre contra el suelo, pegada a la tierra [Enfasis nuestro]. (21)

En la relación de la narradora con Daniel se refleja también el fracaso de la aspiración de cambio. Algunos indicadores son: que ella decida sola y se haga el aborto, con la ayuda y el apoyo de una amiga (129-30), porque él tiene tiempo sólo para la revolución y no quiere ser molestado (113); que siempre la presente como una camarada más (106); que no revele intenciones de pedir el divorcio ni de sacudirse del mando de su esposa (105); que él llegue a dudar de que el hijo que esperaba sea suyo (114) o que le haya pegado en un ataque de celos (176). Es decir, la narradora toma conciencia de que la situación actual de la mujer, a partir de la propia, no difiere de la del orden anterior. Por lo tanto no se entusiasma cuando Daniel sugiere formalizar sus relaciones porque no cree que sea por amor hacia ella sino para dar el ejemplo a otros, ejemplaridad que no le cree capaz de proporcionarla. Más bien este matrimonio resultaría como el de su madre o el de su amiga Vicky: "la pobre Vicky, con Tulio preso, o si no, viajando, o huyendo, o con una fuga de por medio, total que la pobre Vicky se había pasado casi toda su vida solita, siempre esperando a Tulio, o una llamada de Tulio, o una carta o una noticia, aunque fuera, sobre Tulio. Casi siempre sola con Errestico o Maricita, y con la muchacha de servicio" (99).

De manera que la narradora tiene múltiples razones para sentirse pesimista con el futuro que augura la revolución. La sociedad entera habla de cambios pero, de hecho, no se registra ninguno. Todo sigue igual y es muy difícil la vida para los oprimidos, los de la "base de la pirámide," como la mujer:

[Bárbara] Qué va a venir a almorzar, pienso, esa se va a la Cigogne, o al lingnam con el director, tiene que trabajarlo bien, si no se le cae el viaje a Europa, y el ascenso. Cada uno tiene que luchar por su asuntico, cada uno tiene que vigilar el suyo... (179)

Basta con enchufarte bien, y ya está, no hay que hacer más nada, sino dejarse llevar por la corriente como un camaroncito dócil, dormidito. (135)

La narradora rechaza tanto el orden existente como el buscado por el movimiento por considerarlos falsos ya que siempre prima el individualismo, el interés, el dominio de unos por otros. Estas formas de vida, que se presentan como las únicas opciones de la misma, en realidad resultan iguales, y, al oponerse a ellas, rechaza la vida:

Un inmenso asco me envolvía y era la gran náusea que revolvía mis entrañas; y era el asco de las ideologías, de las teorías todas, de la maquinaria, de los líderes, de los gurús y de toda esa payasada; y unas grandes ansias me invadían y eran las ansias por una verdad bien grande, por una verdad sin caricaturas, por una verdad sin ías, ni ismos, una verdad que fuera mía. (183)

Esta verdad propia es el deseo que siempre le han negado, de poder elegir, sin tener que continuar aceptando decisiones ajenas, que es característica de los oprimidos. Y lo único que le está permitido hacer es la elección del momento de su muerte (184).

La forma de *No es tiempo para rosas rojas* es el instrumento clave para que el lector participe y comprenda el profundo alcance de los hechos narrados y acepte, como posible, el desenlace. Por un lado, la desorganización de la sociedad está representada por la desorganización temática de los capítulos, a veces muy breves, que saltan continuamente del pasado al presente, sin continuidad histórica lógica. No obstante, este caos real se lo oculta tras una máscara de orden dada por la numeración de los mismos. El cambio de temas y tiempo se reafirma con el de los variadísimos lugares en los que se desarrolla la acción. Pero también se advierte que nada se transforma, que también es una fachada que cubre lo inmutable. Por otro lado, el cautivante lenguaje ayuda maravillosamente a registrar un gran movimiento que contrasta con el estatismo de las estructuras sociales. Ese movimiento se trasmite, principalmente, mediante la acumulación de infinitivos y gerundios, que reflejan una intensa actividad que se reafirma con enumeraciones y repeticiones.

nos sonreíamos con complicidad, Armando y yo nos sonreíamos sin reparar en la lluvia que como un suave manto de nilón caía sobre nuestras cabezas, nos sonreíamos Armando y yo sin reparar en la luna cabezona asomándose y volviéndose a esconder entre las nubes. La luna con su inmensa cara blanca asomándose, dibujándose, conformándose. Las nubes alejándose, la luna alumbrándonos y la guitarra lanzando unos gritos gordos que subían y bajaban... (103)

Seguirán amándose con el mundo entero, con la noche, con las estrellas, con las piedras, con el viento, descubiertos, liberados, fascinados, fuertes, reales, dispuestos a fundirse, a disolverse, a dislocarse, a reventarse, a vivir, a morir, a reír... (143)

Allí estaban nuestros cuerpos debajo de la ducha, el agua chorreando por nuestros cuerpos, el jabón resbalando sobre nuestros cuerpos tibios y un estremecimiento recorriéndome toda. (149)

La detallada descripción de hechos, a veces con una original adjetivación y comparación, colabora estrechamente para brindar el realismo que se desprende de toda la novela:

El pájaro de lata da la vuelta, se sacude, endereza las alas, las tiembla, pega la carrera. se manda a todo lo largo de la pista de despegue, se levanta, se eleva, da envionazos, se alza, se aleja sobre el mar, entre las nubes, penetra el cielo ya gris, se pierde... (9)

Un bulto se asoma, lo vemos, es un bulto que emerge de la oscuridad, un bulto que se mueve, un bulto que camina, un bulto que se acerca, un bulto que lleva los pantalones más oscuros que la nodre, un bulto con una camisa marrón; un bulto que dibuja una figura, una figura que se va vislumbrando, una figura que se perfila y son brazos y son piernas que se acercan y es una cabeza que se asoma y es la cabeza castaña de tulio y es tulio en persona que se acerca y es tulio quien llega y es Tulio quien se sienta... (14)

Pero este realismo de las imágenes contribuye a resaltar la estática realidad del oprimido social porque apunta principalmente a reproducir fielmente los movimientos físicos, revelando la ausencia de las necesarias transformaciones interiores de los hombres.

En conclusión, se puede afirmar que el análisis de la sociedad venezolana que realiza la narradora en *No es tiempo para rosas rojas*, desde la perspectiva femenina y de un modo confesional, permite obtener una nueva visión de la problemática social. Partiendo de la ya tantas veces denunciada estructura de dominación/opresión, que caracteriza las sociedades latinoamericanas, se revela que el fracaso de los movimientos que aspiran y buscan activamente un cambio, se debe a que el hombre no logra transformarse primero para transformar la sociedad después. Si el cambio es impuesto desde afuera también resulta otro ejercicio de dominación ya que sólo tiende a enmascarar con palabras la realidad de los hechos: el silencio que deben continuar guardando los oprimidos. Un ejemplo claro y en detalle es la problemática femenina que representa el irresoluble conflicto social. De manera que *No es tiempo para rosas rojas* no puede ser vista como una novela que sólo reitera la injusticia humana, sino como la que, con coraje y sinceridad, expone las causas de su perpetuación. Por eso, más que una novela de búsqueda, *No es tiempo para rosas rojas* es la novela de la desilusión.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Madrid, Antonieta. *No es tiempo para rosas rojas*. (Caracas: Monte Avila, 1983).

Mora, Graciela y Karen S. Van Hooft, editoras. *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. (Ipsilanti: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1982).

NOT ESTABLISHING LIMITS: THE WRITING OF ISAAC CHOCRÓN

Barbara Younoszai and Rossi Irausquin
Hamline University

It is rewarding to note recurrent themes or ideas in the works of Isaac Chocrón, but equally challenging to look at techniques used to reflect those ideas or themes. This paper attempts to examine how Chocrón uses situations and structural techniques to convey one particular idea or theme found in his plays and novels. That idea or theme is one of “not establishing limits.”

Not establishing limits may be viewed as a philosophical attitude closely related to choice and to options. Certain circumstances or situations open up avenues and create options which lead to the opportunity to make choices. Indeed, freedom to make that choice requires those options. Limits placed on protagonists that would detract from or prevent the exercise of choice are viewed negatively. Circumstances and situations thus present us with choices or with restrictions. For Chocrón, choice is valued, restrictions and limits are not. He supports a literary and theatrical process that offers choice, not only to the protagonists, but to the reader or the audience as well. There is, however, a qualifier. That choice should be a responsible one.

No creo en un proceso literario o teatral, si no conduce a una elección responsable por parte del lector o del espectador. (*Espejo*, p. 56)

How does Chocrón go about offering “elección responsable”? What techniques are used and situations crafted to make us aware of this factor? The first and perhaps the most obvious is the open ended final scene in which we as an audience are not sure of the outcome.

THE OPEN ENDED FINAL SCENE

Beginning with his first play, *Mónica y el florentino* (Caracas, 1959) and in other works to follow, there is an open ended final scene. Mónica may or may not stay in Florence, may or may not marry her “florentino,” may or may not go back to Switzerland with her mother. It is open ended. We can guess, we can hope, we can even choose, but we can not know for certain.

This open ended ending confronts us again in *OK*. It now becomes clear that it is a deliberate technique used to stress the importance of choice or “elección responsable.” Miyó Vestrini makes this sagacious observation in a conversation with Chocrón.

Y es cierto que en su obras, siempre hay una posibilidad de elección. En *OK* por ejemplo, las posibilidades son varias. ¿Supo el muchacho que lo habían vendido? ¿No lo supo? ¿Se quedó con el cheque? ¿No se fue? ¿Se marchó con ella y abandonó la mujer rica? (*Espejo*, p. 56)

In *El quinto infierno*, Betsy fumbles with a box of keys, “llaves que nunca hallaron cerradura,” (*El quinto*, p. 73). She turns to her dead brother’s crystal wall for answers, but does not get them. We don’t know what decisions she will make, but there are many difficult options and, as Trudy tells her, “Escoger siempre es difícil.” (Ibid, p. 127) Betsy has already rejected Trudy’s “moral lesbiana,” (Ibid, p. 73) but she could remain in their new home or she could return to Venezuela. We never know what she will ultimately do, but we know that she will have to make a choice.

In the prologue to *El quinto infierno*, (1961), Lorenzo Batallán may have misinterpreted what Chocrón was doing with choice and with open ended final scenes. Batallán saw the ending as hopeless, (la caja de Pandora ha sido saqueada y en su fondo, no se esconde ni siquiera la esperanza) and Chocrón as a dramatist who abandons his protagonist (cierra las puertas a sus personajes, y los abandona a la duda...) (*El quinto*, prólogo, p. 73). Actually, Chocrón presents Betsy with choices and hopes that she (and the spectator) will make the “elección responsable” that is such a necessary part of this dramatist’s “proceso literario o teatral.” Chocrón likes to open doors, not close them as Batallán implies (cierra las puertas a sus personajes) and Chocrón does not abandon his protagonists as Batallán says (los abandona a la duda). Chocrón offers them dilemmas and difficult choices instead.

If Chocrón uses the open ended final scene to offer options and to require choices, how does he deal with restrictions or limits on those choices? What techniques and what circumstances seem to thwart individuals and prevent the necessary “elección responsable”? In his discussion of *OK* with Miyó Vestrini, Chocrón gives us some clues.

— Si yo determinara en *OK* quien se queda, quien se marcha, eso sería como un sermón. Y a mí no me interesan los sermones. Tanto en mi teatro, como en mis novelas, lo importante no es dar respuestas, sino hacer preguntas. (*Espejo*, p. 56)

Significant here is the phrase, “lo importante no es dar respuestas.” The reverse of choice is to determine outcomes for others, to make choices for them, to preach (a mí no me interesan los sermones) and to give answers. A character who preaches or who attempts to make choices for others is a character with whom Chocrón has little sympathy.

SERMONEAR Y DAR RESPUESTAS

Unsympathetic characters are not difficult to find in Chocrón's works, now will it escape notice that many of them are preaching and telling others what to do. Herr Hahn (Mr. Cock in German) is a character who is always telling Mónica and others what to do or not do, and why: “¿Puedes decirme hasta cuando piensas continuar todo esto? O contestas las llamadas de tu casa o, mejor aún, llamas y defines la situación.” (*Mónica*, p. 27) In *Mónica y el florentino* Hahn is not a sympathetic character. He is arrogant, self-centered, acts superior (A ustedes los del Nuevo Mundo les encanta mi tierra...) (Ibid, p. 24) and ethnocentric about Switzerland (Nuestro gobierno demuestra ese “saber vivir”. No funcionaría en muchas otras partes. En Italia, por ejemplo...) (Ibid, p. 24).

Hahn knows all the answers and he takes it upon himself to advise everyone else as well. His life is always played by the rules (En mi país, todo hombre que se juzgue decente debe casarse) (Ibid, p. 46) His engagement was a loveless one of duty and social expectations: “Me fue recomendada como joven de buena familia, de costumbres sanas y honestos sentimientos. Nunca decidimos ser novios.” (Ibid, p. 46) Hahn is after Mónica, but will settle for Lucia, the maid, although he is still engaged to his Swiss “joven de buena familia” who writes to him dutifully three times a week. He is the cock of the walk who feels superior and tells everyone else what to do!

The best representative of the idea of limiting choice by giving answers and by preaching is Reverend Lamb in *El quinto infierno*. He is a preacher, and as such is expected to “sermonear.” We know from the beginning that Chocrón is creating another situation and another character for us to dislike. The minister has all the answers and is actually a Hahn (Cock) in sheep's clothing (Lamb). He is after the widow Angela and her money, and quick to tell her and others what to do. He feels that he has a right and a duty to give answers, whether asked for or not. When he learns that Betsy will come to visit “his” widow, he coaches her on what to say so that the visit will not be prolonged: “bien, no perdamos tiempo; ¿Cómo le dirás?” Angela does what she is told: “Como me aconsejaste.

Dejaré que llegue, que pasen unos días y que me diga si vino a quedarse o a visitarnos.” (*El quinto*, p. 81).

The Reverend Lamb and Miss Betsy are at opposite ends of the continuum of setting limits and making choices. Betsy asks questions (offers choice) and Lamb answers them (limits choice). Betsy does not want answers or solutions. She wants people in New Jersey to feel the need to ask questions and she will not be limited by their reluctance to ask the “whys” she feels are important.

...No para concluir ofreciendo una nítida respuesta o solución diagramada, sino para acentuar la necesidad de preguntar ¿por qué? Es verdad que aún sabiendo que aquí reinan las limitaciones, que se distingue a la especialización, no me limité... (*El quinto*, p. 108)

Reverend Lamb not only wants limits but believes it is only human to set limits and make decisions for others (Es humano querer trazar caminos a los demás) (*El quinto*, p. 111). Furthermore, as a minister he feels not only that he should do this, but is arrogant enough to believe that he is seldom wrong: “Siendo pastor, me siento gufa, y me inclino a creer que poco me equivoco.” (*El quinto*, p. 111).

If, like Hahn, Reverend Lamb has all the answers, Betsy by asking questions requires others to confront options and alternatives. Individuals, in this case North Americans, do not want to be made aware of options or to even ask the questions that lead ultimately to making responsible choices. They want the answers: “aquí no están interesados en quien hace preguntas sino en quien da respuestas.” (*El quinto*, p. 108)

TRIANGLES OF CHOICE

Here we find another interesting technique which reflects both not setting limits and requiring choice. Chocrón will often present us with triangular relationships. It is a technique without the usual melodramatic love triangle, although the triangle does deal with love and often somewhat scandalous relationships. In *OK* there are two older women and a man (Angela, Mina and Franco). A choice is required. In *La máxima felicidad*, there are two men, Pablo and Leo, and a pregnant woman, Perla. A choice is required. In *El quinto infierno*, Betsy, Daniel and Diana form the triangle. In *Pájaro de mar por tierra*, the “arreglo” or arrangement is for Frank and Micky to remain lovers by forming a threesome when Micky marries Dr. Tina Miller. (*Pájaro*, p. 116). Triangle relationships are often combined with the open ended ending to underscore lack of limits and the need for choice. We begin to see that this “elección responsable” is a hallmark of Chocrón’s style and more than likely also his attitude toward life. He enjoys leaving us up in the air, making our own choices about his works, coming to our own conclusions.

— Siempre me preguntan, y a veces me reclaman por qué mis obras terminan cómo terminan. No hay solución. ¿Y por qué va a haber una solución? Ese señor pagó su entrada, pues ¡que busque él su solución! Pueden haber varias, y a él le va a gustar decidirse por una de ellas. Cada quien, de acuerdo a sus propias circunstancias, puede crearse su obra. Yo no estoy enseñando catecismo. (*Espejo*, p. 146)

DEATH AS A NEW BEGINNING

Many will have recognized death as a recurring theme in Chocrón, but it is also a technique to offer options to others. Death leads to situations and circumstances making choice imperative. Death is an enabler.

It would be easy to say that the terrible earthquake of 1967 and the lives that it claimed made Chocrón more keenly aware of the impact that death can have on the living. It probably did make him more keenly aware and *Rómpase en caso de incendio* focuses on that earthquake. We watch Daniel trying to come to terms with the tragic death of his entire family as he relentlessly travels from Venezuela, to Spain to North Africa, and then from hotel to hotel in search of himself and a new beginning. But it is a new beginning that he finds. It is death used as an enabler of that new beginning which is intriguing. The death of one person, known or even unknown to us, serves as a stimulus to life, to feeling alive and to living more fully. Death is used by Chocrón to offer options to the living and to make life more precious.

¿Sabes lo que sentí, Chocrón? Ante esa muerte me sentí lleno de vida. La muerte lo hace a uno valorar la vida, hincharse de ganas de vivir.

(*Rómpase*, p. 341)

After the earthquake in Daniel's life, which obviously mirrors much of what happened in Chocrón's, the protagonist makes this revealing statement: 'Cataplún' empezó todo para mí.' (*Rómpase*, p. 268) It didn't all end, it began. Death was also to bring about a new beginning to be valued and to be constructively used in Chocrón's own personal experience. Fiction and real life converge in this assessment of death.

Fíjate que curioso: de algo tan negativo y trágico como fueron las tres muertes simultáneas de mi familia, yo he sacado algo positivo y elevado: reconocer el valor de la vida, discernir que debo primero y siempre vivir conmigo mismo en honesta armonía.

(*Rómpase*, p. 329)

But it was not the earthquake of 1967 or the shattering loss of his loved ones that prompted Chocrón to use death as an enabler. It was used by him in 1959 in his first play, *Mónica y el florentino*. Hahn met Mónica because she arrived in Florence only to be greeted by a wake in the pension where she was

to stay. As he told her, “Una linda señorita no debe llegar a una casa de duelo”, (*Mónica*, p. 28). There was a death, and it prompted her to move to the place where everything which happens in the play will occur. Hahn thinks Mónica is superstitious but he will take her to dinner and help her find a new place and he will move there also.

Hahn: Por haberse topado con un muerto consideró su llegada una tragedia. La han debido oír esa tarde. ¡Qué de supersticiones! (*Mónica*, p. 28)

Death thus brings about a new beginning for Mónica. She chooses to live in a different place, where she meets her “florentino,” Adán, Amanda and the rest. Without her decision to move we would have no play.

Similarly, in *El quinto infierno*, it is the death of Betsy’s brother, Max, that brings her back to the U.S. after spending ten years in Venezuela. Without a death, no return, no story and no choices for Betsy to make. In *OK*, it is only because Angela’s husband has passed away that she comes looking for her former seamstress and forms part of the triangle which enables the story to progress and gives us the open ended ending discussed earlier in this paper. In *Pájaro* it is Mickey’s assumed death that makes everyone write the letters that make up the book. Yet in the end we do not know if he is actually dead, or off to a new beginning. It is open ended, but we have come to expect that of Chocrón.

Death in all these cases is used as an enabler, as a circumstance which opens up avenues and creates choices for the characters. In *Mónica* we don’t know who died, only that a death caused her to change her residence. In *OK* we know only that it was Angela’s husband who died and left her wealthy. Betsy’s dead brother is more of a presence in *El quinto*, his strength and unique qualities symbolized by the crystal wall that he built in the home before his death. In *Pájaro*, Micky will be known to us from the beginning as the central character whose death is assumed, but not certain. There is, then, no consistency to the type of person whose death will be the enabler for the story to unfold.

In all the cases examined, death was not an end, but led the living into a new life with new options and new choices. Those new options often required or involved travel and a search for a new beginning (*Mónica*, *El quinto*, *Pájaro*, *Rómpase*). The protagonists embark on a search for answers, but that search requires them to ask questions, to be aware of their options and to find answers for themselves (Betsy, Mónica, Daniel). They are always hostile to others who wish to limit them, to preach to them, or give them standard answers. This “cuenta nueva” (aprovecho para que mi vida pudiese experimentar borrón y cuenta nueva) (*Rómpase*, p. 246) may involved triangular relationships which create even more choices on different levels (*OK*, *El quinto*, *La máxima*). All avenues are now open, no limits are set, and the protagonist is positioned to exercise choice.

The reader of Chocrón's plays and novels may never know how they end, never be sure of the choices made. The final scene will be open ended, leaving us to ponder the outcome and to weigh the merits of each possible option. We know, however, that Chocrón does not abandon us nor does he abandon his protagonists. Instead, he leaves them and us on the horns of a dilemma, free to choose, but fully aware of the weight of the "elección responsable" that is required of us all.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Chocrón, Isaac. *El nuevo teatro Venezolano*. Caracas: Oficina Central de Información, 1966.

———. *Mesopotamia*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas, 1980.

———. *OK*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

———. *Pájaro de mar por tierra*. Caracas: Monte Avila Editores, 1982.

———. *Pasaje (Un relato)*. Caracas and Madrid: Ediciones Edime, 1956.

———. *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1970.

———. *Simón*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1983.

———. *Rómpase en caso de incendio*. Caracas: Monte Avila Editores, 1975.

———. *Teatro*. Caracas: Monte Avila Editores, 1974.

———. *Teatro. Tomo 1*. Caracas: Monte Avila Editores, 1981.

———. *Teatro. Tomo 2*. "La máxima felicidad," "Animales feroces," "Mesopotamia." Caracas: Monte Avila Editores, 1984.

———. *Teatro. Tomo 3*. "Mónica y el florentino," "El quinto infierno," "Amoroso o una mínima incandescencia." Caracas: Monte Avila Editores, 1987.

———. *Teatro. IV*. "Asia y el lejano oriente," "Tric-trac," "Alfabeto para analfabetos." Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

———. *Tendencias del teatro contemporáneo*. Caracas: Monte Avila Editores, 1968.

Gálvez Acero, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988.

Vestrini, Miyó. *Isaac Chocrón frente al espejo*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas, 1980.

ABRAPALABRA: EL DISCURSO DESMITIFICADOR DE LA HISTORIA COLONIAL VENEZOLANA

Amarilis Hidalgo de Jesús
Northeast Missouri State University

Luis Britto García (Caracas, 1940) irrumpe en el ambiente literario venezolano con su colección de cuentos *Los fugitivos* (1964). En 1970 publica su libro de relatos *Rajatabla* y en el mismo año sale publicada su novela *Vela de armas* (1970) en donde — según el autor — están las bases de lo que se será *Abrapalabra* (1979).¹ En este último texto Britto García noveliza los distintos discursos de clase que han tomado parte en el desarrollo de la nación venezolana desde los tiempos coloniales hasta nuestros días. Para ello se apropia de una serie de voces que se oponen al discurso de la historiografía oficial venezolana, al mismo tiempo que lo reemplaza con un discurso alternativo. Desde luego, hay que aclarar que no trata Britto García de plantear aquí los procesos sociales que llevaron a la mitificación de la historia nacional, sino de replantear el discurso oficial de la conquista y sus repercusiones en la historia venezolana del siglo XX. A partir de las presentes circunstancias históricas mencionadas, analizo en este trabajo, en términos socio-culturales, los procesos históricos que se dieron en la historia colonial venezolana que ficcionaliza Britto García en *Abrapalabra*.

En el transcurso de la época colonial se formó en Hispanoamérica el germen de la identidad nacional, cuyas bases ideológicas se asentaron en el discurso colonial formado en el periodo de la conquista y colonización. Este proceso generó una serie de pugnas ideológicas en torno a la hegemonía del poder político y económico de las clases dominantes. En dicha medida se desarrolló una historia oficial que determinó las pautas a seguir en la trayectoria

historiográfica de los países hispanoamericanos, lo que usa Britto García para desmitificar en *Abrapalabra* la historia oficial de la conquista en Venezuela.

Abrapalabra gira en torno a la descentralización de la voz de los poderosos en un recorrido histórico de quinientos años de historia política, económica y social. Con ese discurso afloran una serie de voces narrativas que conforman la plurivocidad ideológica del texto. De esas voces sobresalen las narraciones en forma de crónicas o cartas de relación que van esquematizando el trasfondo histórico de la colonización europea en América. A veces dichos relatos van a presentar una mezcla de discursos narrativos que alegorizan el despertar de una identidad nacional en Latinoamérica. Así pues, veremos el discurso del conquistador a la par con el indígena y un poco más tarde del negro. Además de formar discursos determinados en la ficción, las distintas voces se irán integrando en un sólo discurso desmitificador al final de la narrativa. Se instaura así una nueva visión del proceso histórico colonial venezolano en la novela.

Postula Agustín Martínez que *Abrapalabra* “designa una opción estética del escritor, el modo de insertarse y de desinsertar su escritura en el espacio de la historia social y literaria latinoamericana.”² Asimismo Saúl Sosnowski apunta que en *Abrapalabra* “Britto García apela a los logros más refinados de la narrativa para someter a su región a un enfoque frontal que lo abarca desde el asomo español hasta el azoro de la tecnología discordante con su medio.”³ Para Orlando Araujo, por otro lado, Britto García en *Abrapalabra* “intenta abarcar la historia del país desde la conquista hasta la historia o crónica inmediata de una Caracas contemporánea...”⁴ En lo dicho por los mencionados críticos vemos que el autor ubica la obra en un contexto hispanoamericano para proyectar una nueva visión de los hechos históricos que se suscitan en la Venezuela colonial. Rompe así Britto García con el regionalismo imperante en la novelística venezolana de estos años.

En *Abrapalabra* el proceso desmitificador de la historia aparece delineado por primera vez en el período pre-colombino, que es utilizado por el escritor para profundizar en la génesis de la transculturación ideológica, en la que se apoyan los tropos discursivos coloniales trazados en la novela. De dichos discursos el primero que se esboza es el del grupo indígena dominador que impone su poder sobre otras culturas:

Nosotros los hijos de Urakán, desafiamos para buena y leal guerra a nuestros hermanos los hijos del mar, y sobre las aguas les dimos muerte a todos, salvo a mí que por no haber muerto de las heridas, tomando el canaleta en las manos ensangrentadas dirigí la piragua hacia el seno de las olas en busca del latir del corazón de Urakán para rendir en él la última batalla.... Un poblado de bohíos de piedra vomitó una tribu de hombres repugnantes y pálidos.... Adoráronme, Comprendí que podía dominar a aquellos hombres, usándolos unos contra otros....⁵

Junto con el discurso dominador de los indígenas se acentúa la visión mesiánica de la historia que encauza el discurso del opresor y el del oprimido en las contiendas de expansión política de los indígenas. Al no poder explicar por medios naturales el binomio vencedor-vencido, los indios recurren a las explicaciones sobrenaturales de los hechos que los circundan. Así se caracteriza la primera fase de colonización ideológica que se plasma en la narrativa. El mismo proceso prepara el camino para las distintas ideologías que integran el discurso desmitificador en el texto.

Paralelamente se desarrolla en *Abrapalabra* la concepción ideológica de la empresa capitalista de la conquista española. El primer hecho radica en la visión que tienen los conquistadores ante la realidad de América, lo que se transcribe en las crónicas y cartas de relación que escriben:

Partí en nombre de la santísima Trinidad, miércoles 30 de mayo de la Villa de San Lúcar.... y de allí a las Islas de Canaria, de adonde me partí con una nao y dos carabelas y envié los otros dos navíos a derecho camino a las Indias a la isla Española.... E andando más allá vimos el fragor de las olas ser de un río gigantesco que sólo podía ser de una Tierra Firme. E desfalecí porque ya para mí no habría reposo e para nadie habría reposo. En lugar de final y de límites, terror e trabajo e palabras de la nueva frontera, de la tierra nueva (12).

Es necesario recordar aquí que el desembarco de Colón en América señala el punto de partida en el afianzamiento de la identidad nacional latinoamericana. Asimismo el proceso de colonización da paso a la mitificación de la historia de nuestros pueblos. Es ésta una historia que responde a las necesidades económicas de la metrópoli, por lo que se convierte en una empresa comercial capitalista cuyos usufructos fueron a engrosar el tesoro de la corona. De esa empresa nació la economía feudal que domina el capital de las colonias. Igualmente, se facilitó con ello la formación de la ideología criolla que trajo como consecuencia, tiempo más tarde, las guerras de independencia y la solidificación de un nuevo discurso histórico hispanoamericano.

El discurso utópico de la conquista es la coyuntura histórica que Britto García usa en la elaboración del discurso anti-histórico que presenta en la novela. De igual forma, para atacar las utopías de la conquista ahonda el autor en el pastiche que, según Fredric Jameson, “es una imitación de una obra literaria, de un discurso en una lengua muerta; pero sin un motivo paródico ulterior, se le ha imputado el impulso paródico.”⁶ El empleo del pastiche tendrá entonces una conexión con la desintegración de las variantes interpretativas que de la conquista tienen los mismos colonizadores. Tenemos, por lo tanto, una serie de perspectivas que esbozan la historia no-oficial de la colonización yuxtapuestas con la corrupción social y económica de la misma.

Dicho de otra manera, el autor se apodera de los códigos moralistas de la época para dibujar al conquistador como el pícaro que se aprovecha del caos imperante en la empresa colonial. Por lo menos así lo deja ver en “La república.”

En este relato se usan las técnicas de la carta de relación y algunas de las situaciones y personajes de la novela picaresca española e hispanoamericana para relacionar el proceso colonizador con la corrupción social que se condena en esos textos:

Querido tío
Alonso Ramplón,
Verdugo

Excuso la gran vergüenza de escribirte porque tengas noticias del alto destino que he llegado, viniéndome esto de mi padre que tanto remontó que llegó a la horca.... porque estoy purpurado según tengo comido el cuerpo de llagas, suceso nunca visto que me acaeció desde que determiné venirme a las Indias y en el puerto me alisté en expedición armada de ginoveses, y nos juntamos para ellos tantos de la picarda gente que era cosa de vernos en los muelles los unos a los otros sacándonos pases.... (79-82)

De igual modo, al plantearse el descubrimiento como una empresa capitalista, también se está profundizando en las distintas capas sociales que contribuyeron al éxito de la misma. El autor así critica los estatutos imperialistas de la corona española que se reflejan en las distintas formas en que se llevó a cabo el proceso de la conquista. Esta actitud de hecho se manifiesta en las pugnas ideológicas que surgen entre los soldados conquistadores. Con la representación de dichas pugnas hace hincapié el autor en los problemas de la empresa colonizadora, a la vez que esboza la ambición personal que movió al conquistador. En el caso particular de Venezuela, la colonización fue un proceso tardío y en muchos modos incompleto y marginal, sobretudo en comparación con los grandes virreinos de Nueva España y Perú. En el país los conquistadores se dedicaron más al negocio de la esclavitud que al del asentamiento de pueblos. Así se promovió la resistencia de los indios, especialmente los caribes, a la opresión de los explotadores.⁷

Bajo aspectos diferentes, se analizan en el texto los fracasos administrativos del sistema colonial. Para ello Britto García se vale del sistema de encomiendas que dio paso a la esclavización del indio, un proceso paralelo al desarrollo de la evangelización o cristianización. En esta medida presenta el escritor el proyecto colonizador como la escisión que desata la castración espiritual, física y lingüística de los pueblos indígenas. Con ello incide en el genocidio cultural al que fue expuesto la cultura indígena, al tiempo que elabora el nuevo discurso de la conquista:

Con el favor de Dios bordeamos el país e nos vino un silencio sostenido del Poniente e aprestamos los tiros de balista e los tiros de arcabuz.... e los cofres de palabras soltámos la jaurías e a esto llamémoslo cielo e a esto tierra, e prados, e collados.... **al primer home que apresamos diximos: entréganos tu nome e nos dixo: señor no hay nome nada puede ser dicho e quemámoslo** (39-40).
(El subrayado es nuestro)

Es necesario recordar aquí que en Venezuela el sistema de encomiendas fracasó, ya que los españoles no cumplieron con las reglamentaciones gubernamentales, por lo que la corona tuvo que enviar a religiosos para que acallaran las rebeliones indígenas que se oponían a la esclavización india, lo que perduró mucho tiempo en el territorio venezolano. También hubo lugar a la captura de indios por parte de los caribes, y su posterior venta a los tratantes de esclavos nativos (Arcilas Farias, 41).

El sistema de encomiendas de por sí encauza la segunda etapa de explotación indígena que surge una vez consolidada la empresa colonial. Para evitar el deterioro de la fuerza de trabajo, adhiere el colonizador otro discurso ideológico al conglomerado de ideologías que estaban integrándose en el nuevo país. Como no puede mantener la fuerza de trabajo india, el conquistador tiene que recurrir a la trata de esclavos, que viene a suplantar la mano de obra nativa. Con ello se arrincona el discurso ideológico del nativo para dar entrada al ya desterritorializado discurso esclavo.⁸ En dicha medida se someten a estos últimos a una territorialización forzosa dentro de las estructuras económicas de las plantaciones esclavistas de la nación. Así caracteriza Britto García la tercera fase de explotación capitalista que cierra el ciclo del coloniaje español en Venezuela:

E que en la bodega iban negros arriba de trescientos, todos bien maneados y ferrados según la costumbre. E que en el entrepuente iban negros arriba de docientos, todos conforme al orden que va dicho. E que Dios instituye la esclavitud en el libro de Génesis e destina pueblos a ella hasta la consumación de las generaciones.... (86)

Junto con la llegada de los esclavos, el autor presenta las imágenes de la fundación de pueblos. Este es otro de los aspectos en el texto que tiene una relación directa con la capitalización de la conquista. Para ello Britto García hace una interpretación paródica de los catastros de tierras, cuyos documentos sirven para reconstruir la historia de las formaciones de los pueblos urbanos y rurales en la era colonial que son encuadrados en la parodia que se hace de la formación del pueblo de San Miguel. Dicha fundación representa en la novela el fortalecimiento de la ideología criolla terrateniente en Venezuela.

Si bien se parodia en la narrativa el desarrollo histórico de San Miguel de los Angeles de Acautarima, las pautas que establece el escritor para su novelización enfatizan las gradaciones sociales que promueven los conflictos de clase en la sociedad colonial. Entre dichos conflictos están los alzamientos de indios y negros en la región:

El afán de la crítica histórica de cuantificar los hechos nos permite reconstruir las primeras formaciones económicas de San Miguel de los Arcángeles de Acautarima. Constan documentos históricos sobre una partida de trece indios

encomendados al capitán muy esforzado Dn. Luque de Vivar Garci Peña... de lo que vino seguramente la prosperidad de San Miguel historiado en crónicas relaciones pergueñas en aguas chirles y desmoronadas en los archivos de Indias... (89-90)

Desde este punto en la narrativa, la historia de la conquista de América es permutada por la historia de la formación económica y social del país.

En *Abrapalabra* la fundación de pueblos es trazada desde sus comienzos hasta nuestros días. Para ello usa el autor como base el desarrollo del pueblo de San Miguel. Dicho pueblo es retratado en cuatro facetas. La primera se dirige a trazar la fundación del pueblo; en la segunda se esboza la época feudalista colonial; en la tercera se delinea la Caracas provinciana de principios de siglo; y en la cuarta, se dibuja la Caracas moderna. Cada una de estas etapas a su vez está identificada con un discurso ideológico específico cuyo punto de partida es el discurso colonial. Lo que da paso a la presentación del comienzo de la ideología caudillista que es portada en la novela por el hacendado esclavista González.

Una vez que se consuma el proceso colonial de fundaciones pueblerinas, se alude en el texto a las primeras formaciones de pueblos de negros cimarrones que escapan y se sublevan al poder de los blancos. A partir de entonces, se esboza el comienzo de la rebeldía de la raza negra, y sus consecuencias en el mestizaje local:

A principios de Mayo de este año se he fugado de la hacienda del Marqués de la Vaca el esclavo Pedro Miguel, traído del Africa... A los esclavos de las minas ha levantado. Intenta fundar reino. Adora a Ochún. Reza a Changó. Venera a Olofi.... Donde quiera hace niños. Tiene pardos, mestizos. Y mulatos. Y zambos (100-101).

Con dicho ciclo de mestizaje cierra el autor la etapa colonial en la obra. No obstante este hecho, el proceso de mestizaje se transferirá, tiempo más tarde en la narrativa, al caso de los extranjeros europeos. De aquí partirá el autor para completar el cuadro de mestizaje poblacional que esboza en las historias de "Segunda carrera para el 5 y el 6" que comienza a desarrollar en la primera parte de *Abrapalabra*.

En conclusión, el proceso formativo del pueblo venezolano ha sido captado en *Abrapalabra* por medio de la violencia a la que fueron sometidos los grupos indígenas y los esclavos negros en la etapa de colonización española. Es decir, a medida que fue avanzando la colonización, los indios fueron paulatinamente desplazados por la fuerza de trabajo negra. Ello dio paso a que el dominio del conquistador se impusiera sobre las culturas vencidas, las cuales formaron la nación venezolana. En dicho proceso histórico Britto García encuadra el conglomerado de voces colonialistas que permea el discurso colonial en la novela. Digamos entonces que cada voz narrativa reproduce un

período histórico particular que amplifica el tratamiento del tema colonial. Asimismo las voces narrativas unifican los distintos credos político-sociales que se esbozan en la primera parte del libro. Las voces mencionadas son las que delinean la formación del mestizaje venezolano que se adhiere a los diversos discursos ideológicos que se deshistorizan en *Abrapalabra*. En esta perspectiva, Britto García promulga una nueva versión de la historia colonial venezolana que se aparta de los postulados históricos propuestos por la historiografía tradicional en Venezuela.

NOTAS

- 1 En entrevista con Britto García en Caracas, Venezuela el 14 de junio de 1990 me dijo lo siguiente refiriéndose a *Vela de armas*: "El uso de varias técnicas narrativas según el contenido de los capítulos, es como un preanuncio de algunas técnicas que voy a usar en *Abrapalabra*, digamos que todavía muy embrionarias."
- 2 Agustín Martínez A., "Discurso político y discurso novelesco en *Abrapalabra*, de Luis Britto García," *Escritura* 8.15 (junio-julio, 1983): 87.
- 3 Saúl Sosnowski, "Literatura sobre la marcha de una obra en marcha," *Revista de crítica literaria latinoamericana* 7.14 (1981): 141.
- 4 José Napoleón Oropeza, *Para fijar un rostro* (Valencia: Vadell Hermanos, 1984) 419.
- 5 Luis Britto García, *Abrapalabra* (Caracas: Monte Avila Editores, 1980) 9-11.
- 6 Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," ed. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essay in Postmodern Culture* (Port Townsend, WA: Bay Press, 1983) 113.
- 7 Eduardo Arcila Farías, *El régimen de la encomienda en Venezuela* (Sevilla: Escuela de estudios hispanoamericanos, 1957) 41.
- 8 Los términos de territorialización y desterritorialización han sido tomados del concepto de literatura menor que usan los teóricos Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1983) 28-31.

ESCRITURA, EXACTITUD Y FASCINACION EN LA NARRATIVA DE JOSE BALZA

Lydia Aponte de Zacklin

El único poder del escritor ha dicho Barthes. “está en mezclar escrituras, enfrentar unas con otras de manera que jamás descansen en ninguna de ellas.”¹ Nunca resulta más acertado este juicio que cuando intentamos acercarnos a una obra literaria, pensando que hemos podido interpretar algunos de sus enigmas y, por ende, podemos hablar de su escritura. Es cierto, que existen obras que nos ofrecen esta ilusión momentánea, permitiéndonos cerrar el libro con una sonrisa de satisfacción, aquellas que no leeremos nunca más. A diferencia de esas otras que nos contagian del deseo que las atraviesa de colmar el vacío, de romper el silencio para nombrar lo innombrable. A este segundo grupo pertenecen las obras del autor a cuya lectura nos entregamos con la esperanza de que nuestra intimidad con lo leído se mantenga más que por la intención de interpretarla, por el deseo de quedarnos en el embrujo de su fascinación.

La obra literaria de José Balza se entronca en línea directa con el proceso de renovación de la literatura venezolana que iniciara Guillermo Meneses, en la década de los cincuenta. Desde la aparición de su primera novela: *Marzo anterior* (1964) su narrativa asume las características de la modernidad en su acercamiento al lenguaje, al proceso de la creación literaria a través de una práctica de la escritura, en la que las condiciones de existencia del discurso se dan a partir del discurso mismo, sin juegos de significaciones que lo precedan, y en donde la palabra, en el espejo del texto, no es ya representación, sino ecos y reflejos del ser de las cosas. En el ámbito de nuestra literatura, este acercamiento a la escritura representó una cabal y lúcida respuesta a la repetida propuesta (en diferentes momentos de nuestra historia literaria) de elevar a una perspectiva universal, los temas telúricos y nacionales de nuestra realidad.

La obra de José Balza se compone hasta el presente de seis novelas: *Marzo*

anterior (1964), *Largo* (1968), *Setecientas palmeras plantadas en un mismo lugar* (1974), *D* (1977), *Percusión* (1982), *Media noche en video: 1/5* (1988). Además de cuatro volúmenes de cuentos y una sólida colección de ensayos en los que se condensa el cerco de su teoría literaria, a la vez que se elucida sobre diferentes manifestaciones del arte: música, plástica, cine.

Ya se ha mencionado, que la obra narrativa de José Balza se acerca a concepciones modernas de escritura que se practican en nuestros días. A través de una exactitud en la forma como cuerpo del relato, de juegos con el lenguaje que abren caminos indefinidos de significación, las obras de Balza, entendidas en su conjunto, plantean la problemática del hombre contemporáneo, aluden a la crisis de identidad ya sea personal, moral o política, como consecuencia del desmoronamiento espiritual y de las múltiples rupturas de estructuras en nuestro siglo. Esta crisis, como es sabido, se manifiesta en el arte y la literatura a través de una acentuada pérdida del sentido y del resquebrajamiento del sistema simbólico de representación. En este sentido, la escritura de Balza asume el riesgo de servirse de la palabra para mostrar no ya lo permanente, sino lo aleatorio, no lo continuo, sino lo discontinuo, para acercarla al límite doloroso donde se señala la inestabilidad de la identidad. En sus obras, asimismo, se mantiene el cuestionamiento sobre el ser, la inexorabilidad de la muerte, la problemática del hombre frente al lenguaje; por medio de opuestos cuyos límites disuelve la escritura.

Para Balza los textos son, en última instancia, la búsqueda de la palabra del escritor, “porque en síntesis todo creador propone únicamente una palabra en su obra, a pesar de los libros que escriba: los libros dan el sentido exacto de esa palabra.”² Esta búsqueda indefinida de la palabra (aquella que pueda eliminar el espacio, la presencia de otras palabras) se manifiesta en el discurso a través del tono conceptual del lenguaje, en su cuestionamiento del proceso de la realidad íntima del ser, del mundo y de las cosas. El lenguaje llevado al límite de la claridad que engeñe apunta tanto a la posibilidad ilusoria de plenitud de la palabra, del acto, del ser, como al señalamiento del vacío, de la ausencia, del silencio. En otras palabras, el discurso en función de una escritura de límites se mantiene en el borde donde la unidad del sentido y del sujeto se separan:

Es extraño que en el momento de alejarme definitivamente un nuevo esplendor acuda a las cosas más próximas y entre, en mi pensamiento, en las otras distantes que ya no puedo ver. ¿Por qué estoy en esta bifurcación? ¿Algo explica mi indecisión? Alguien dijo que había hechos que no eran lógicos ni absurdos. A esa categoría pertenece mi viaje.³

La voz o voces narrativas que atraviesan los discursos son los ecos y resonancias de una conciencia que se mantiene en suprema vigilia, en búsqueda del conocimiento. Así, como ha dicho Carlos Noguera: “la ilación externa de los acontecimientos sigue apoyando la historia, pero es transustanciada en el plano textual para devenir anécdota interna.”⁴

El tejido de historias que atraviesan los discursos como eventos de la vida y del mundo, abren espacios de escritura que abarcan diferentes aspectos de la realidad. Si bien abunda el referente particular que parte de la realidad geográfica, histórica, cultural nacional, el texto lo transforma en espacio creado, único, totalizante que se acerca a lo universal, como expresión de nuevas perspectivas y facetas del mundo y de la realidad. En otras palabras, esta realidad concreta, reconocida es sólo el punto de partida de una enunciación que en el movimiento en espiral de la escritura, anuncia las reverberaciones del sentido, abre espacios poéticos a través de una prosa a su vez sensual, esplendorosa, depurada.

Podríamos decir, que en la escritura de Balza, el símbolo cede el paso al signo. Según Paúl de Man, Hegel “establece una diferencia entre símbolo y signo.”⁵ El símbolo a diferencia del signo logra la adecuación entre la imagen y el referente. El signo marca el paso de lo imaginario y lo sensorial a la idea, al pensamiento. Así, en la escritura asociada a la retórica, a la figura poética, señala el corte, la ruptura de algo irrecuperable.

Entre otras, el río, la naturaleza deltiana, parecen ser las fuentes metafóricas, de cuyas asociaciones se sirva la alegoría del relato. Son los signos miméticos que permiten hacer visible lo invisible, representar lo irrepresentable.

Es así, como los diversos conceptos sobre el tiempo, la muerte, la identidad, adquieren a través de esos signos: cuerpo, cara, visibilidad.

Allá estás, concentrado tanto en un enigma del agua como en otro de la tierra: en el lejano punto blanco que la noche sólo permite concebir como un farol, como una lancha que vacila en la naciente bruma del río. Punto que puede ser yo mismo, actualizado, recurrente desde ahora, colocándote en un pasado que no existió porque me conviene como medio lúdico.⁶

Dentro de esta constelación de signos, nos detenemos en aquellos que apuntan al tema de la muerte, en algunos de las novelas y cuentos.

En la narrativa de Balza, la muerte no es el tema central, como lo es en autores como Kafka, Faulkner, Rulfo o José Antonio Ramos Sucre, pero el tema aparece entretejido en el extenso tejido textual de sus relatos. Según Gilles Deleuze: “la verdadera temática de una obra no es por tanto el tema tratado, tema consciente y querido que se confunde con lo que las palabras designan, sino los temas inconscientes, los arquetipos involuntarios, en los que las palabras, y también los colores y los sonidos, toman su sentido y su vida.”⁷

La crítica literaria de nuestros días apoyada en teorías que aluden a la imposibilidad de la unidad del sujeto y al signo como el no ser de lo que representa, permite que la noción de la muerte pueda ser considerada como consubstancial a la literatura.

En la narrativa de Balza, tanto la propuesta de la multiplicidad psíquica del personaje, como el manejo del signo en su escritura, aluden al nexo, que en cierto

sentido se establece entre el lenguaje y la muerte en la escritura poética. En los relatos de Balza, la escritura apunta al cuestionamiento de la muerte. Presentada en sus diferentes manifestaciones, mantiene la tensión del discurso a través de dos polos, virtuales, inalcanzables del lenguaje: su opacidad y claridad. La muerte pertenece a lo irrepresentable, pero no por ello es ajena a la imagen. La imagen como la entiende Blanchot, no es representación, sino semejanza y su orden no pertenece al saber, sino a la fascinación. Así la muerte atrae a los personajes de estos relatos como algo poderoso que los acerca al conocimiento de su ser o que le da forma a las posibilidades que les ofrece la vida:

El más hermoso gesto de los hombres es su desaparición... Concluiré para los demás sin destruir ni una partícula del esquema que constituye mi existencia. La verdadera fuerza del misterio rodeando mi ausencia, el eterno silencio a mi alrededor, poderoso y único, como la historia inconfundible que queda detrás de mí. (MA, p. 24)

La fascinación con la que los personajes o narradores se acercan al límite entre la vida y la muerte, en un cuestionamiento que los lleva, en última instancia, al conocimiento conflictivo de su propia realidad, recuerda al mito de la Gorgona, en la Grecia antigua. Este mito, según Jean Pierre Vernant, expresaba para los griegos la relación angustiosa del hombre con el otro, el dios o la muerte. La máscara en su expresión grotesca y terrible llevaba, "La muerte en los ojos"⁸ porque el sujeto atraído por la fascinación del ojo que lo miraba, era desposeído de su propia mirada, llevado hacia el Otro (la máscara) que lo petrificaba porque en ella el sujeto reconocía la verdad de su propio rostro, de su propio ser.

Son inagotables las posibles asociaciones que se desprenden de estas narraciones en los que se articula el tema de la muerte, pero lo que resulta evidente es que para los narradores de estos relatos, la vida se comprende cuando se incluye, obligatoriamente, a la muerte.

La muerte se presenta a través de signos diversos que apuntan al paso del tiempo, a la pérdida del instante o de la identidad o como corte radical: suicidio, asesinato, enfermedad.

En dos de sus novelas: *Marzo anterior* y *Percusión*, la muerte de la protagonista separa a los amantes. En su carácter, en este caso, de la ley infalible, irrevocable, se vuelve metáfora de la castración simbólica. En este sentido, la muerte no se puede sobrellevar, sino aceptándola. La muerte del otro remite a nuestra propia muerte. Estos discursos muestran dos acercamientos a la muerte que, en cierto sentido corresponden a las diferentes etapas de la vida en que los personajes se enfrentan a la experiencia. Para el narrador adolescente de *Marzo anterior*, la pérdida de la amada lo lleva al desasosiego. Aunque la muerte es verdad inexorable; lo irrepresentable, para el narrador se vuelve el rostro más viviente, la presencia más envolvente. "Me desespero, tiendo a buscar la liberación huyendo; la encontraré fuera de mí. Pero también es

imposible hallar un aspecto de mi personalidad que sea ajeno a la tentativa de encontrar a Maite bajo los almendrones" (M.A., p. 88). En *Marzo anterior*, se narra de manera sutil y profunda la pérdida de la adolescencia. El lenguaje atrapa por la forma de decir lo indecible en su acercamiento a la exactitud de la muerte que, paradójicamente, anuncia en esta narrativa, la travesía de una escritura sin límites, sin fin.

En *Percusión*, el narrador vive la experiencia de un amor último, total: "tuve de ella la totalidad y el abismo".⁹ El discurso sostenido por los polos Eros y Tanatos apunta a la lucha por mantener a través de la escritura el deseo a la altura de la muerte.

"Si bien he admirado cada boca y cada cuerpo conocido, ahora me resta esta lacerada reflexión sobre la sexualidad, esta incongruente imposición de lo erótico que destruye" (*Percusión*, p. 226). El riesgo que asume el narrador en su entrega erótica (la mujer sufre de una enfermedad, cuyo contagio es mortal) y la muerte misma de la mujer, si bien son en la historia la huella de la destrucción y de la pérdida, a otro nivel del lenguaje, podrían ser vistas como metáforas de la obra "donde el poeta y las cosas aun padeciendo en la obra el suspenso de una verdadera destrucción, se afirman en su destrucción."¹⁰

Por otra parte, estas novelas en las que hay la anticipación de algo que se rompe, que no permanece: El narrador, anticipando un encuentro que la muerte interrumpe, en *Marzo anterior*, y la enfermedad y la muerte en *Percusión*, captan el ritmo que según Vattimo, interpretando a Heidegger, establece el lenguaje en su relación con las cosas. El lenguaje en la concepción de Heidegger no es un instrumento para mostrar las cosas, sino para hacerlas aparecer en un juego de intermitencias, para reflejarlas como algo que no existe. En este movimiento de aparición y desaparición de las cosas "relampaguea" un nexo entre lenguaje y mortalidad. En ambas novelas, asimismo, la muerte y la enfermedad son el corte radical que marca en el discurso el paso de la realidad a la ficción, el advenimiento del sujeto desconocido del texto.

El suicidio es otro de los cuestionamientos sobre la muerte que plantean algunos de sus relatos. Pero es quizás, en el cuento "El vencedor" donde la idea del suicidio se convierte en el tema sobre el que gira el discurso. A nivel de la historia del relato, el suicidio es el secreto recóndito que define la relación padre-hijo. Para ambos la idea del suicidio alude al deseo de reconocimiento por el otro, a una necesidad de autonomía en tanto que sujetos inscritos dentro de un determinado proceso vital. Para el narrador, ambos habían llegado a la misma decisión "por motivos diferentes, por rutas alternas... El padre a través de la insanía... yo a través de una vida vulgar."¹¹ En relación al suicidio los personajes parecieran colocarse en la posición dialéctica del Amo y del Esclavo. El hijo reconoce su angustia mortal: "Morir podía ser un deseo de emisión como la sexualidad" ("El vencedor", p. 124), pero permanece como esclavo en el reconocimiento y satisfacción de su propia realidad, del simple valor de la vida. El padre se acerca al suicidio con el poder que paradójicamente le confiere la

‘insanfa’. Este estado lo coloca en posición de amo y como tal, “está petrificado en su dominio. — deber vencer y devenir amo o mantenerse en tanto que tal — o morir”.¹² En relación al hijo, el padre se convierte en el vencedor al ser ya “el único acto que yo no pude realizar y que tu cumples magníficamente en este silencio que te pienso” (“El vencedor”, p. 125). Por otra parte, desde el punto de vista de la escritura, el suicidio como intento fallido que deja al hijo “de este lado, con la vida, aunque ya no pudiera apartar ni un día ese gusto reseco de morir” (“El vencedor, p. 124) alude a la negatividad que asume la escritura, en el acto de abolir y recrear la palabra, para que ésta sólo se manifieste como presencia de una ausencia. El relato, en última instancia coloca al discurso en el límite de la ambigüedad total que, sin embargo, pareciera resolver el propio texto.

En la narrativa de Balza, el asesinato es otro de los signos con el que se articula la noción de la muerte. En los cuentos “La sentencia” y “La mujer de espaldas”, el asesinato es el móvil de la historia. Organizados a través de estructuras de las que se desprenden los significados del texto, los relatos convierten lo narrado en verdadero espacio de ficción. Para los narradores de ambos relatos, la muerte del otro se convierte en la sola razón de la existencia, en la única forma de recuperar la imagen propia, destruída por el agravio o por la traición. En este sentido, son metáforas de la búsqueda indefinida de la unidad del sujeto. El discurso en estos relatos desdobra la relación entre lo imaginario y lo real, acentuando así el poder de la ficción. Para el narrador de “La sentencia”, no existe la menor duda de haber cometido “el crimen triunfal” aunque, en la realidad de la historia fuese otro personaje quien realizara la acción.

La mujer de espaldas es quizás el relato donde el asesinato llega a su apoteosis. El relato cumple a cabalidad la estructura de la “mise en abyme” a nivel del enunciado y de la enunciación. Las historias dentro de la historia se organizan a través de dobles: dos muertes, la imaginada por la mujer y la real; dos obsesiones, el amor y la venganza; dos caminos que se entrecruzan, el de los protagonistas, la mujer, considerando la posibilidad “de regresar, de pedir perdón a alguien”, (“La mujer de espaldas”, p. 177-178) el hombre trazando el diseño para el asesinato; dos mujeres, la real y la impostora. Esta duplicidad en los diversos niveles del discurso abre espacios de escritura donde se borran los límites de las pasiones del hombre y la mujer, lo real y lo imaginario, lo falso y lo verdadero para apuntar al lugar de un sujeto colocado en la orilla volcánica de un objeto imposible.

En este relato, la postura de la mujer, asumiendo su propia muerte sin otra razón que la de la satisfacción de su propio deseo, alude a la autonomía de una ficción que no busca otra justificación, fuera de la que engendra su escritura.

¿Cuál es la verdadera significación de la muerte en estos relatos? Sería la pregunta lógica que se desprende de este proceso dialógico de interpretabilidad del texto. En nuestro caso la pregunta nos remite a una respuesta que no nos aleja

— de la fascinación en la que nos introdujo estos textos. Así, diremos como Blanchot: “Si la muerte es lo real y lo real lo imposible, uno se aproxima al pensamiento de la imposibilidad de la muerte.”¹³ Si bien los personajes y narradores cuestionan la muerte y, de alguna manera, aceptan su mortalidad, su finitud, la voz narrativa que atraviesa estos textos se vuelve inasible al poder de la muerte. En este sentido, los textos apuntan al deseo de un sujeto de colocarse a través del lenguaje más allá de su propia muerte.

NOTAS

- 1 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, Translated by Stephen Heath, ed. (New York: Hill and Wang, 1977) 146.
- 2 José Balza, *Los cuerpos del sueño*, (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1976) 13.
- 3 José Balza, *Marzo Anterior*, (Caracas: Monte Avila Editores, 1976) 13.
- 4 Carlos Noguera, Prólogo a *La Mujer de Espaldas*, (Caracas: Monte Avila Editores, 1990) 12.
- 5 Paúl de Man, *Lyrical Voice in Contemporary Theory*, Riffaterre and Jauss, Moreck ed., Cornell University Press (1985) 72-73.
- 6 José Balza, *Media noche en video 1/5*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1988) 48.
- 7 Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, (Barcelona: Editorial Anagrama, 1972) 59.
- 8 Jean Pierre Vemant, *La mort dans les yeux*, (Paris: Hachette, 1990) 72-73.
- 9 José Balza, *Percusión*, (Barcelona: Seix Barral, 1982) 226.
- 10 Maurice Blanchot, *El libro que vendra*, (Caracas: Monte Avila Editores, 1972) 12.
- 11 José Balza, *El Vencedor*, Contexto Audiovisual 3, Caracas (1989) 124.
- 12 Alexandre Kojeve, *La dialéctica del amo y del esclavo*, (Buenos Aires: La Pleyade, 1979) 29.
- 13 Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*. (Caracas: Monte Avila Editores, 1990) 105.

LA CONVERGENCIA MULTIPLE (UNA APROXIMACION A LA NARRATIVA DE JOSE BALZA)

Carlos Noguera

En un precoz y celebrado ensayo en torno a su oficio: *Narrativa Instrumental y Observaciones* (NIO)¹, Balza condescendía a confesarnos el repertorio de herramientas que su escritura privilegiaba, el itinerario prospectivo que presentía y, sobre todo, la oscilante meta que, ya desde entonces, pretendía trazarse: el (auto) conocimiento. Para aquel momento — hablamos de 1963-66, fecha en que se rubrican los ensayos sobre novela y método, incluidos en NIO, 1969 — aunque Balza apenas haya publicado algunas historias cortas divulgadas en revistas y periódicos, y la totalidad de su obra — seis novelas, cuatro volúmenes de relatos, nueve libros de ensayos, hasta hoy — sea todavía una colección de posibles, las coordenadas mayores del deseo se encuentran ya enunciadas en sus aristas básicas.

¿Cómo se despliega en el horizonte del oficio esa declaración prospectiva de autoconocimiento?

En la fase preparatoria, esto es, en el momento de acopio del material que con posterioridad será vertido en el texto, el eje se convierte en un instrumento de auto-observación que acredita al escritor el acceso a un territorio inicialmente ignorado. Ese instrumento es la **introspección**, y, según la apreciación de Balza, “englobaría únicamente los mecanismos... de exploración que el escritor se aplica a sí mismo” (NIO, 38).

En la segunda fase, esto es, en la fase de expresión textual, el método asume la forma de un razonamiento serpenteante — observa, infiere, deduce e incorpora: se mueve entre dos fuegos — cuya materia correspondiente, en palabras de Balza, sería la de una narrativa capaz de “atrapar el idioma en una de sus facetas más adecuadas para permitir el experimento: **la tónica conceptual**”.

Estos dos presupuestos teóricos obligan a practicar algunas precisiones. En primer lugar, entre los dos polos del binomio introspección-expresión conceptual, se despliega un territorio que no es mencionado en el modelo original, pero cuyo valor de conexión lo hace imprescindible. Nos referimos al mecanismo de “proyección”, entendido clásicamente como el proceso por medio del cual atribuimos a otros, contenidos psíquicos que nos son propios. Tal artefacto es común, y su presencia se puede sospechar, en mayor o menor grado, cada vez que nos ubicamos frente a un acto creativo. En este caso, sin embargo, su señalamiento va más allá de Perogrullo, porque permite dar cuenta de la existencia en los personajes balzianos de un mecanismo homólogo al practicado por el escritor. Me refiero al hecho de que el lector aprecia en el personaje que descifra una permanente acción introspectiva que una y otra vez reflexiona sobre los actos y las circunstancias hasta trasladarlos a un plano donde la comprensión y/o la explicación constituyen la meta. El concepto traduce el acto y lo evalúa. Se privilegian aquellas confesiones del diario de Amiel que Balza cita en un ensayo de 1982: “... comprender es para mí el objetivo y producir no es más que un camino para comprender mejor”² Propositiones que resultan ciertas tanto para el autor que sondea en la realidad el material previo como para el personaje que discierne en la trama sus propias acciones ficticias.

Los dos procesos, entonces, resultan isomórficos.

Esto produce una serie de efectos correlativos. El primero y más notorio es la instauración de la conciencia como verdadera protagonista del relato. El énfasis se desplaza de la enumeración de los actos a la concienciación de esos actos.

El segundo efecto es el empleo — diríase que natural dadas las circunstancias señaladas — de la primera persona narrativa. Algunos críticos se han referido a este rasgo como a una práctica del monólogo interior (véase, por ej., 3). No me opongo al término, pero habría que advertir, en seguida, que no se trata de una transcripción del fluir espontáneo de la corriente de conciencia, al modo, por ejemplo, de Nathalie Sarraute, o del incesante discurso de la señora Bloom en *Ulises*, sino de una sistematización de esos contenidos con el expreso propósito de conceptualizarlos. La ilación externa de los acontecimientos sigue apoyando la historia, pero es transustanciada en el plano textual para devenir **anécdota interna**. Sólo que estas unidades internas no trazan, en su movimiento, una estampida libre, sino un orden, una formulada coreografía. Se trata de un pensamiento sobre el pensamiento, o de una operación de segundo grado, para decirlo con palabras de Piaget, un epistemólogo próximo a Balza, lo que permite hablar de una narrativa no fenoménica sino fenomenológica⁴; y no de un psicologismo, a secas, sino de un **realismo metapsicológico**.

Esta es la categoría que propongo para designar la narrativa de Balza.

“Alexis el frecuente”, uno de los relatos más antiguos, el más extenso de la narrativa breve balziana y prefiguración resumida de la novela *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, es un ejemplo modélico de esta

proposición. Una dicotomía — la sensación, la idea — hace sufrir a Praxíteles, que acaba de regresar a Atenas, y reconstruye su vida y su obra ante Alexis, quien, al oírlo, lo define. Al final, el lector intuye que Apolo y Dionisio, coexistentes más allá de las tensiones que los oponen, se tienden la mano para refundirse en Proteo, solventando el dilema en el borde mismo del vacío.

La elección subyacente es clara: el propósito de los “ejercicios narrativos” reside en la **descomposición del objeto en sus tres planos: lo real** (percepción, acción), **lo afectivo** (emoción) y **lo cognoscitivo** (inteligencia), pero, puesto que la sensación y el afecto son “débiles e imprecisos”, sólo la inteligencia nos “produce el objeto exacto, justamente como no se nos presenta” (2 + 2 son inequívocamente 4; A es inequívocamente igual a A).

Con Platón, a quien Balza le dedica una de sus primeras reflexiones críticas en la revista CAL, aquella memorable publicación que Guillermo Meneses fundara en los años sesenta, podríamos converger en la exaltación de la inteligencia como estructura modélica; con Shakespeare, en el lamento desolador que la proyecta: “me mata el pensamiento de no ser pensamiento”.

Así, si Borges ha descubierto el valor estético de las ideas filosóficas “por lo que encierran de singular y maravilloso”, erigiendo de esta manera una metáfora fundamentada en la epistemología; con Balza asistimos a una **epistemología (personal) fundamentada en la metáfora**: el silogismo estético, cuyo propósito es “dar con nuestro propio blanco, no el blanco del mundo; aunque, en este plano, el uno pueda conducir hacia el otro”⁵.

No se requiere ser muy perspicaz: el confeso propósito de autoconocimiento que subyace a esta narrativa ha provocado que el lector convoque a Narciso como figura arquetipal de los textos. Ciertamente, el mito comprende la autocontemplación, pero, hay que añadir, el espejo de Narciso entraña así mismo una duplicación. Lo uno, por tanto, engendra al dos. Más aún, a la irisada superficie que refleja al objeto y a la luz, hay que añadir la sutil bruma que flota sobre el agua: innumerables prismas diminutos que, por el contrario, refractan la luz y descomponen el objeto, multiplicándolo. Lo uno engendra lo múltiple. Narciso se ve compelido a asumirse como Proteo.

No es por azar que en la primera página de la primera novela publicada por Balza, *Marzo Anterior*, se elija como epígrafe una frase del Ricardo III de Shakespeare: “Mi conciencia tiene millares de lenguas y cada lengua repite su historia particular”. El lector se asombra y no se asombra al constatar que el protagonista de la novela es doble y que cada una de las partes escindidas recibe un nombre diferente: Aníbal y Logzano, siendo uno, se oponen y se complementan.

Signo al servicio de un universo de signos, la palabra literaria oscila entre dos lentes — emoción, idea — que la fricción con lo real engendra, y, al perseguir la inabordable integración, se actualiza en una segunda constante textual: **La multiplicidad psíquica del personaje** (o de su borroso sucedáneo: el autor). Declara Balza: “Construir una novela para expresar la multiplicidad

psicológica de un sujeto, significa realizar la descomposición dimensional de la personalidad de ese sujeto, dándosele igual jerarquía de realidad a su acto, a su pensamiento, a su vida imaginaria y, hasta donde sea posible, a la vida ajena a su propia conciencia" (NIO, 28). Y, también "pasado y futuro por un lado, y diferentes niveles de personalidad, por otro; todo al mismo tiempo, como en la realidad". (NIO, 27).

Este rasgo debe ser visto, sin embargo, no como estado sino como proceso: una vez cumplida la partición, lo escindido aspira a la conjunción. En efecto, el crítico Armando Navarro ha señalado a la espiral como la figura que permite describir de manera más adecuada el ritmo en que las anécdotas balzianas avanzan en el texto³. Y sabemos que ya en las culturas más antiguas, por ejemplo entre los egipcios, la espiral se empleaba para simbolizar los nexos entre la multiplicidad y la unidad. En los textos, por su parte, si bien los múltiples destinos imaginarios aparecen como sucesivos debido a que el acto de lectura se despliega ordenadamente en el tiempo, terminan por resultar simultáneos gracias a la integración que el lector practica sobre ellos al cabo del proceso.

Este presupuesto, hecho explícito por Balza no sólo en sus libros de ensayos sino también en sus novelas, puede entenderse como una verdadera plataforma de trabajo, que en el cuerpo anecdótico se traduce en la técnica de los **desenlaces múltiples** (e.g.: "Raga", "Campo", "Canto del tartamudo", "La sangre", entre los cuentos, o las novelas *Marzo Anterior y Largo*) y las soluciones **ambiguas** ("Alexis", "Ella", "Asomo", "Freda", entre los cuentos, *Percusión*, *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* y *Medianoche en video*, entre las novelas); y con respecto a los datos de la historia, engendra su bifurcación, interiorización, reinterpretación, contraposición, disolvencia, eliminación o ambigüedad.

No me extenderé más sobre este punto. Apenas añadiré que entre los antecedentes de esta concepción textual, nuestro escritor ha mencionado a narradores tan diversos como Akutagawa, Durrell y Guillermo Meneses.

En lo que respecta a la narrativa breve, tres son los imanes que inducen los **campos de fuerza** para vertebrar el relato: **el personaje, el ámbito, el hecho**. Según un prontuario de notas sobre el cuento, que Balza ha dado a conocer, la norma que rige sus pasos parece ser la sucesividad. Así, aunque los tres coexistan, el tono particular de cada narración procede del privilegio que el escritor otorgue a uno de ellos, y sólo a uno⁶. La hipótesis que formulo es la de que a cada énfasis de componente corresponde un procedimiento isomórfico. Así, a los cuentos del primer tipo, "de personajes", correspondería el procedimiento **conceptual**. A los del segundo tipo, "de hechos", el procedimiento **estructural** (los recursos ya señalados para la revelación progresiva de los datos al lector). Y a los del tercer tipo, "de ámbito", esto es: los descriptivos, el procedimiento **plástico** (sobre el que volveremos en seguida).

Como ya anotamos, "Alexis el frecuente" el paradigma dentro de las

historias del primer tipo. La verdadera columna del relato reside en la conciencia de Praxíteles, ante cuyas reflexiones, los hechos, figuras y contextos de la Grecia clásica descienden a rango de escusas prescindibles.

Un diverso repertorio de soluciones estructurales apunala a los cuentos del **segundo grupo**. En "Campo", por ejemplo, los personajes, atraídos a una casa lejana, se someten a la coreografía intercambiable del amor y de la muerte mientras dos desenlaces alternativos provocan el estupor final, bifurcante.

En "Recíproco", el tejido es breve y lineal como un espejo; contrapuntístico en "Central"; mientras que en "La mujer de espaldas" la palanca de apoyo reside en el recurso de "las cajas chinas": la anécdota es contada al limpiabotas, quien la hace circular al periodista, el cual, a su vez, la refiere al erudito que narra en primera persona al inicio del relato.

Un rasgo celebrado de esta escritura, que constituye la superficie final de los cuentos del **tercer tipo**, es el carácter plástico del lenguaje descriptivo. Cierta huella precisable, cierta estrategia singular de percepción debe haber marcado en Balza la frecuentación ensayística, asidua de Soto, Otero, Reverón, Estévez⁷. Esa suerte de poética narrativa a la que ya en 1969 se refería Julio Ortega⁸. Todos sus niveles textuales — pero de forma privilegiada los planos descriptivos — están permeados por una textura estallante de color, de forma, de sonido, que subtiende el párrafo hasta sus fronteras, provocando una experiencia plástica y sensorial en el ojo que la persigue: "Oscurecía y, sin embargo, aún el árbol destilaba un polvo dorado que flotaba a su alrededor: la hilachas de sol bajo las hojas" ("La sombra de oro"); o "... El sonido grumoso y rápido que no cesa viene precisamente del oleaje en verano. No se ve el mar: se siente su aliento, y bastaría una breve caminata para encontrarlo... solitarias playas, ramajes azules..." ("El beso perdido").

La interpenetración de diferentes modalidades sensoriales no es, por supuesto, un recurso nuevo, la originalidad reside en la manera como opera el recurso, en la dosificación de los ingredientes y en el abarcante esplendor del resultado.

Habría que advertir, también, que al lado de las variantes sensoriales de occidente (visual, háptica, auditiva, propioceptiva, olfativa, laberíntica), Balza añade, en un gesto oriental, lo concienical. Por ej.: se puede describir un espacio como "... un tejido solar, creciente y plácido" ("Los almendrones de enero").

En otros relatos, sin embargo, un viraje en el énfasis basta para abolir la atmósfera cromática, pero las rendijas plásticas permanecen, vueltas ahora dibujos en claroscuro, carboncillos. "Un rostro absolutamente" lo testimonia: la lectura es un movimiento acuático que discurre entre el presente y el pasado fraguados por la presencia de un cuerpo envuelto en negros. Al final, los signos transgreden un resquicio de eternidad (molde hacia el cual tienden todos los tiempos perfectibles): la imagen de la mujer "sale de la luz, por completo, ya inclinada, y comienza a atravesar el jardín en sombras".

Cuando el acento plástico se traslada de la descripción de un contexto a la

relación de un fragmento de historia, la técnica se emparenta con los **recursos filmicos**, deviniendo narración en lento, dibujo apenas móvil, fotograma congelado. En “El beso perdido”, por ejemplo, la pareja de hombres, amantes, reposa jugueteando sobre la hamaca, en el exterior de la casa de playa. Al fondo, visible a medias a través de la ventana abierta, el tercer amigo prepara la cena en la cocina, mientras por el ángulo derecho de la escena, en primer plano, un viejo se aproxima caminando al lado de un caballo. Estos tres elementos, suspendidos, bastan para consolidar el cuento: diríase un Gauguin, obsesionado por el ruido sordo del Caribe, las palmeras, el chinchorro, el fosforescente cielo del trópico.

Un rasgo estilístico de esta prosa, ahora definible por omisión, es el **tachado del diálogo**. Fallidamente perseguirá el lector un fragmento dialogado en los relatos de Balza. Los personajes no hablan entre sí: se mueven en ámbitos precisos, se revisten de hechos concretos, pero en lugar de ser vinculados por el habla propia, se encuentran determinados desde afuera por el lenguaje del relator (o desde adentro, por el signo pensado, en el caso del monólogo o la reflexión).

La única excepción parcial a esta norma, la tropezamos en “Alexis el frecuente”, conceptual historia griega que responde al paradigma platónico y donde el diálogo entre Praxíteles y Alexis es acotado con guión a la manera usual o incorporado sin interrupción en el continuo del texto.

Modélico en muchos sentidos, esta extensa narración nos conduce también al perfil repetible de los **personajes balzianos**: sistemas inteligentes, sensibles, cultos, pero a un tiempo proclives al conflicto, al extravío o, incluso, la quiebra emocional, blanden como arma permanente la meta-reflexión: un ovillo de pensamiento que se despliega sobre el propio pensamiento o que es inoculado desde las teclas por el narrador onnisapiente. Así, las voces que cuentan en primera y tercera terminan por mimetizarse ante el lector; apoyándose y relevándose de manera alterna.

No es Praxíteles de “Alexis” el único protagonista que habla desde una ciudad a la cual acaba de llegar (o regresar): en una abrumadora proporción, no imputable a la azarosa escogencia del acto imaginante, los personajes nucleares muestran una infatigable propensión al **desarraigo**. La mayoría de las aperturas nos muestran cuerpos que se desplazan – o acaban de desplazarse – de un espacio a otro, distante: invitados, vacacionistas, viajeros, transeúntes, habitantes perplejos de ciudades desconocidas o transmutadas, seres agotados que regresan después de una prolongada ausencia (“Freda”, “La ondulación”, “Campo”, “El beso perdido”, “Alexis”, “Un rostro absolutamente”, “La sombra de oro”, “Ana”, la mayoría de sus novelas).

Sabemos, desde Kavafis, que la dualidad de la huida y del retorno no entraña solución, pero los personajes de Balza no parecen haberse acercado a aquellos resignados y patéticos versos de “La ciudad”.

En el **costado temático**, las dos pulsiones genésicas actuadas por *Eros* y

Tanatos subtienden el tejido literario. La oscilación en estos ejes funcionales y sus polos (Eros: unión/separación, encuentro/desencuentro; Tanatos: muerte/vida, realización/interrupción) describen los nudos tensionales de los protagonistas y sus — posibles — desenlaces. Sin embargo, puesto que voluntaria o involuntariamente, toda separación es una muerte, la distinción de los ejes en el plano del relato no resulta otra cosa que un artificio. De hecho, aunque en ciertas historias los énfasis difieran, en otras podemos apreciarlos claramente interpenetrados: ejemplo de ello son los cuentos “Central” y “Prescindiendo”.

El balance es, entonces, nítido. Ciertamente que el confeso propósito de elaborar relatos **siendo** muchos autores se cumple en la diversidad estilística y la multiplicidad técnica, pero así como los senderos bifurcantes del cuerpo narrativo terminan por vertebrar una narración a pesar de los impulsos centrífugos, así los autores imitados que, al decir de Balza, trabajan a través de él, finalizan cediendo al servicio de un entramado que les subyace y, al actualizarlos sobre lo blanco, los transfigura: el propio trazo del escritor.

NOTAS

- 1 Balza, José. *Narrativa. Instrumental y observaciones*. (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969). Incluido también en *Este mar narrativo*, México, 1987.
- 2 Balza, José. *Transfigurable*. (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1983). La cita de Amiel se encuentra en p. 120.
- 3 Mata Gil, Milagros. *Balza: el cuerpo fluvial*. (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1989).
- 4 Berrizbeitia, Josefina y Navarro, Armando. *Balza narrador*. (Caracas: Ediciones octubre, 1990).
- 5 Noguera, Carlos. “Simbolismo y poesía autoexplicativa”. *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 21-11-1965, citado por Balza en NIO.
- 6 Balza, José. “Teoría práctica del cuento”. *Papel Literario de El Nacional*, 6-9-1987.
- 7 Recuérdese, por ejemplo, de Balza, *Alejandro Otero* (1977); *Jesús Soto, el niño* (1980); *Antonio Estévez* (1982); *Análogo, simultáneo* (1983).
- 8 Ortega, Julio. *La contemplación y la fiesta*. (Caracas: Monte Avila Editores, 1969).

LA POESÍA VENEZOLANA ACTUAL: TRES EJEMPLOS

Gonzalo Ramírez Quintero

“Hay que cambiar la vida”. Con el tiempo, esta admirable sentencia de Rimbaud ha adquirido alcances insospechados. Por haber sido repetida tantas veces, casi mecánicamente, parece que la olvidamos, y lo que es peor, no estamos a la altura de su desafío. Quizás lo que más nos separa de ella, es la incurable medianía de nuestro tiempo. Sin embargo, creo que todo trabajo poético que valga la pena no deja de encaminarse hacia ese objetivo superior. Creo que si la poesía no tiene presente esta interpelación, si no atiende a ella sin condiciones, si no la encarna, corre el riesgo de convertirse en un juego trivial. En este sentido, quiero recordar estas viejas palabras de Benjamin Fondane: “... ¿Cuáles son las pruebas dadas por los poetas? Pues, sencillamente que la vida, que la muerte, que el sufrimiento, y la miseria, el amor, la ira, la soledad, lo desconocido, el misterio, la fatalidad, la suerte, la libertad existen... La poesía es una necesidad y no un placer, un acto y no una distracción; el poeta afirma, la poesía es una afirmación de realidad. Cuando escuchamos una obra de arte, no contemplamos ni gozamos, sino que enderezamos un equilibrio torcido, afirmamos lo que a lo largo de la jornada hemos negado vergonzosamente: la plena realidad de nuestros actos, de nuestra esperanza, de nuestra libertad, la oscura certidumbre de que la existencia tiene un sentido, un eje, un aval”. La contundencia de estas conclusiones de Benjamin Fondane, puede sonar áspera, si tomamos en cuenta que somos hijos de una época que ha fetichizado el placer del texto. Lo que resulta conmovedor, y a contracorriente con ciertos usos de la crítica, es que Fondane, incisivamente, caracteriza a la poesía como experiencia irremplazable. El apasionado reflexionar de Fondane, que afortunadamente se sitúa en la periferia de los territorios colonizados por la crítica formal, está movilizadora por un sentimiento vivo e inmediato de urgencia. Se trata, para

Fondane, de participar con el poema. Y ello resulta decisivo, si tomamos en cuenta que una excesiva formalización crítica ha pretendido sustraernos el espacio original y originario, no codificable, que el poema funda. Se trata de llegar, en este mismo sentido, a un estado de rara comunión con la presencia que se revela o se oculta en el poema.

Es a partir de estas consideraciones inactuales como puedo comenzar a hablar sobre la poesía venezolana actual. Y lo primero que me gustaría decir, y esto parece desmentir el título de mi ponencia, es que el criterio de actualidad no me resulta decisivo, más bien me resulta vago e insuficiente, a la hora de practicar la lectura de un texto poético. Con seguridad, como lo afirma incomparablemente María Fernanda Palacios, son los inactuales quienes en verdad pueden leer en el presente y expresar sus tensiones. En la inactualidad se expresa una forma de pertenencia más exigente. Tomadas estas precauciones, lo que deseo examinar es: hasta qué punto la poesía que comenzó a escribirse en Venezuela, alrededor de los años ochenta, supone un cambio o una continuidad o más creadora y libremente, un cambio dentro de una continuidad profunda. Y como descreo del sentido último de los panoramas generales — esas monótonas mas acumulaciones de nombres y fechas — quisiera detenerme a explorar, con la brevedad que imponen las circunstancias, la trayectoria creadora de tres poetas que, aún en plena búsqueda, me parece que ya se han constituido en referencias ineludibles. Ellos son: Armando Rojas Guardia, María Auxiliadora Alvarez y Miguel Márquez. Lo que me conmueve y simpatiza, en estos tres ejemplos, lo que me permite establecer una conexión entre tres formas muy distintas de concebir y enunciar la palabra, es un sentimiento común de la poesía como aventura, riesgo y desaffo.

Quisiera, en este momento hacer una breve digresión. Una digresión que se hace inevitable cada vez que se escribe sobre poesía venezolana. Trata de las casi inexistentes relaciones entre la poesía y la crítica. En su doble vertiente, periodística y académica, la crítica literaria en Venezuela carece de consistencia reflexiva y, lo que es peor, carece de pasión. No se ha forjado un verdadero espacio de lectura que acompañe a la aventura creadora. Es cierto que, por fortuna, existen excepciones que nos redimen de tan desolador panorama. Bastaría con nombrar al signo mayor de nuestra imaginación crítica: Guillermo Sucre. O señalar la más tersa escritura ensayística de estos últimos años: "Sabor y saber de la lengua", de María Fernanda Palacios. O agradecer las penetrantes indagaciones de Eugenio Montejo, Armando Rojas Guardia, Alberto Márquez, Rafael Castillo Zapata y Leonardo Padrón. Y aún cuando se puede disentir con ellos, aquí o allá, han sabido estar a la altura de lo que exige la poesía. Han intentado leerla con el mismo fervor con el que ha sido escrita.

Cerrada esta breve, pero impostergable digresión, es necesario hacer referencia a un acontecimiento ocurrido a principios de la década del ochenta: la aparición de los grupos Tráfico y Guaire. Sobre este asunto, mi visión ha cambiado con el tiempo. Si bien es cierto que Tráfico y Guaire abrieron en la

poesía venezolana el espacio de la dicción coloquial, la posibilidad de un decir más inmediato, estas alternativas acabaron codificándose muy rápidamente. En un determinado momento, todo el mundo se puso a escribir con una fe espantosa en las posibilidades que brindaba el coloquialismo. Y me importa señalar, hablando en nombre propio, que el coloquialismo que no obedece a una necesidad profunda de expresión no me interesa: me resulta incurablemente amanerado, aburrido y falso. Lo peor de todo es que la poesía perdió toda capacidad de transgresión y terminó por caerse en el peor de los conformismos. Hoy tenemos la suficiente perspectiva para comprender que este obstáculo fue salvado por aquellos para los que el coloquialismo fue un medio para enriquecer la mirada, para ampliar las posibilidades del poema. Un medio y no un fin en sí mismo.

Probablemente, Armando Rojas Guardia sea el responsable de la experiencia poética más cabalmente realizada en estos últimos años. A la par de la intensidad que, sin prisa y sin pausa, ha ido ganando de su palabra poética, Rojas Guardia ha desarrollado una obra ensayística de una coherencia admirable. La más precisa caracterización de esta obra, nos la ofrecen estas palabras de María Fernanda Palacios: "Tanto su poesía como sus ensayos parten de una urgencia mayor. Alcanzar o construir un espacio mental y emocional donde el vivir se reciba no sólo plena sino armónicamente, éste parece ser el signo de esta escritura. Así, la poesía y el ensayo son dos formas distintas pero solidarias de una misma necesidad que en el poema se manifiesta y canta, y en el ensayo la conciencia trata de percibir e integrar. En el poema el alma hace conexiones, en el ensayo el espíritu las ordena". ¿De dónde viene la rara calidad y el exigente temple ético de esta escritura? Quizás la respuesta resida en una personal y decidida asunción del cristianismo como aventura existencial. De allí que Rojas Guardia conciba la escritura, no en su mero carácter de hecho literario, sino como un medio para explayar su espiritualidad.

Rojas Guardia ha publicado cuatro libros de poesía: "*Del mismo amor ardiendo*" (1979), "*Yo que supe de la vieja herida*" (1985), "*Poemas de Quebrada de la Virgen*" (1985) y "*Hacia la noche viva*" (1989). Además, es autor de dos libros de ensayos: "*El dios de la intemperie*" (1985) y "*El calidoscopio de Hermes*" (1989). Su primer libro, que contiene poemas escritos entre 1967 y 1975, revela, de una vez, los rasgos distintivos de esta experiencia poética: sobre todo, la fecunda relación del autor con la tradición mística. Hay que remontarse a San Juan de la Cruz para advertir la afinidad más decisiva que puede precisarse en la poesía de Rojas Guardia. He dicho afinidad, y no influencia. Frente a un trabajo poético de esta envergadura, presidido por un nivel de exigencia cada vez mayor, no cabe hablar de influencias: Rojas Guardia hace suyo el legado de San Juan de la Cruz, lo interioriza, dándole una continuidad inequívocamente singular. Este ha sido, para Rojas Guardia, un aprendizaje privilegiado: pocos artífices ha tenido nuestra lengua, como San Juan, dotados de una conciencia tan honda de que la poesía es un drama sin

resolución definitiva. Lo que entiendo aquí por drama sin resolución definitiva es que en la palabra sólo cabe la alusión, nunca la absorción, del sentido último de la experiencia divina. Así lo constata Rojas Guardia en uno de los textos definitivos de su primer libro, titulado "Poesía":

Hecha de costras,
de imágenes náufragas,
convexas,
refractarias como un vidrio ciego.

Hecha sólo de bruma
y polvareda.

Opaca vanidad, interponiéndose.

Quisiera agregar, por todo comentario, que muy pocas veces la poesía venezolana ha elevado la palabra al nivel de conciencia conflictiva que expresa este poema.

El segundo libro de Rojas Guardia (*"Yo que supe de la vieja herida"*) demuestra que nos hallamos frente a un poeta capaz de renovarse sin desconocerse. Al leer con detenimiento este libro puede comprobarse su capacidad de sobrevivencia frente a la saturación de la poética conversacional. Alberto Márquez supo intuir lo que, finalmente, salvaría este libro de la uniformidad tonal predominante, al señalar, que éste no podía ser conversacional, en un sentido estricto, porque la desconfianza que subyace en estos textos con respecto a la palabra poética, no es más que una actitud general con respecto al lenguaje. De allí que este libro se deba a un debate mucho más complejo que la simple adhesión a la poética conversacional. Un ejemplo de esto que venimos diciendo, se encuentra en el texto "*¿Poesía?*", donde el poeta constata que el espacio de la comunicación está vaciado de sentido:

Digo (poema orondo, satisfecho).

Pero al lado
sus radios también dicen
y los anuncios comerciales
dicen
y dice la AP desde el periódico
y el Ministro de la Cultura
dice.

Sería necesario
desdecir(se).

Hoy es la única función de la poesía.

Se trata, como lo ha visto George Steiner en otro contexto, de que el propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y vulnerable del acto comunicativo. Para que el poema sea un espacio donde vuelva a ser posible ensayar la comunicación genuina, es necesario, en primer lugar, articular la palabra desde la negación. Hacer de la poesía un acto de disidencia.

Otro detalle que hace de éste un libro distinto, es la manera como el poeta reformula la experiencia erótica a través de la palabra poética. Como lo ha visto Alberto Márquez, al encarnar sin ningún camuflaje el eros homosexual, este libro se constituyó en un escándalo para la conciencia mayoritaria de nuestro país. Otra razón, para subrayar la calidad disidente de este libro. La experiencia erótica como un espacio donde se libera una aprehensión de la real más abierta, ni localizada ni localizable, epifánica en ocasiones, trágica en otras. Darle singularidad verbal a todos los rostros del deseo es otra de las virtudes de este libro. Elijo, como ejemplo, este poema llamado "Macuto 7 a.m.":

El mar junto a tu cuerpo.
Tu espalda fulge:
es más caliente el pan,
arde la idea,
el color se desnuda, la ola estalla,
el sol rubrica rocas vírgenes,
sangra la uva de playa — abierta
y tumefacta — sobre el asfalto nuevo,
el gallo canta mientras te acaricio,
despierta el almendrón que dormitaba,
la vegetación de los carros nos preside,
los pastales y acuarelas
bendicen esta contumacia
de mirar la flor de tu sexo
entre tus muslos, mientras vamos apenas
descubriendo la inocencia de la carne,
devuelta a su antiguo espesor,
a su sabor primero.

Los dos últimos libros de Rojas Guardia ("*Poemas de Quebrada de la Virgen*" y "*Hacia la noche viva*") pueden ser percibidos como la exploración de un mismo espacio poético. Quiero invocar estas palabras de Cintio Vitier: "Si me parece una insoluble contradicción (aunque imprescindible y jugosísima) toda poesía en cuanto tal, del trance místico, no me es dable en absoluto concebir, pues me lo vedan mis más espontáneos e inflexibles sentimientos, una actitud poética desprovista de religiosidad". Me parece que esta lúcida meditación del poeta cubano puede servir como encuadre de la poesía última de Rojas Guardia. El sujeto que habla en estos poemas lo hace desde una experiencia religiosa del mundo: el poema adquiere el valor de ejercicio

espiritual. Y hablo de una religiosidad que se da con la palabra, en el poema. No en vano en su última poesía reconocemos un ritmo cercano al de la plegaria. Un fragmento de este poema, “Intentaba mi oración”, nos lleva a esa zona donde se gestaron las más altas proposiciones de la mística:

Intentaba mi oración. Y no lograba
desbrozar esta selva que me habita
tejida con lianas de palabras.
El balcón era mi cárcel, mi derrota.
Mis nervios irritados hormigueaban
bajo el estruendo de la luz.
Me levanté de la silla
... Me contuve
porque un azulejo repentino,
ligero en el patio despoblado,
me miraba de lejos, frente a frente,
Ignorante de sí
me alivianaba.
Ignorante de sí, su azul juzgó
mi propio estupor agradecido.

Terminé mi oración. A Dios le gusta
traducir a veces su silencio.

Otra trayectoria divergente y señera en la poesía venezolana, la señala María Auxiliadora Álvarez. Si se tratara de hacer justicia, habría que decir que pocas veces nuestra poesía ha sido propuesta, con la radicalidad, de este caso, como experiencia de los límites. Desde “Cuerpo” (1985) hasta “Caza” (1990), su dos únicos libros, se rompen las convenciones de lo poéticamente canonizado, para hacer que el poema se diga desde una impulsión física muy certera. Dos libros en los que la poesía es, como quería Pierre Jean Jouve, “sudor de sangre”. Hay que aprender a leer a María Auxiliadora Álvarez. Pero este es un aprendizaje que exige mucho del lector. Es un ejercicio de la pasión. Su actualidad de lectura es la actualidad permanente de la verdadera poesía. Haría falta una lectura — en el sentido que lo señala Julio Ortega en otro contexto — que formara parte de los lapsus, las elipsis, los silencios, y hasta del tarta mudeo de este tipo de trabajo poético.

En su primer libro, “*Cuerpo*”, la propuesta poética de María Auxiliadora Álvarez alcanza ya un sentido definitivo. Recuerdo que desde las páginas de un suplemento literario, alguien puso en duda la autenticidad de la experiencia que testimonian estas páginas. Sólo desde la rutinización y el conformismo con los que, la mayoría de las veces, se ejerce la crítica literaria en Venezuela, pueda decirse semejante desfachatez. Es evidente que la poesía, entendida en el sentido más convencional y simplista de objeto estético, parece quedar lejos en este libro: sin embargo, ella recupera aquí la necesidad que mueve a decirla.

Luis Alberto Crespo ha sabido describir, con hondura, el margen que este libro abre en la poesía venezolana: “su irreverencia reside en esa negación de aceptarse como criatura dadora de vida, como ser engendrador. Ese es su enfrentamiento con el mundo”. Se trata de renunciar a una identidad fija y localizable, lo materno, sacudiendo desde sus adentros el espacio que parece constituirla en primera instancia: el lenguaje. De allí que el significado de esta experiencia sólo pueda expresarse a través de la inconexión. Esta inconexión no soporta la escritura: de allí que necesite de la palpitación, física y emocional, de la voz. Pocas veces la presencia física de una voz, esa estereofonía de la carne profunda como la llama Barthes, se ha hecho presente en la poesía venezolana con un acento de tan perturbadora belleza. Como se puede escuchar en este poema:

tal vez el desarraigo
de dientes y navajas
de costras y hematomas
omito el Lugar de la erosión

la grieta ya no fluye blanca
ni roja

todo lo hendido
todo lo hinchado
retorna

me reduzco
en el órgano del agravio
y puedo servir para otra cosa tal vez.

Su segundo libro, “Caza”, comparte el mismo principio de indeterminación profunda que rige a “Cuerpo”. El sujeto, en cada libro de María Auxiliadora Alvarez, debe aprender a hablar de nuevo. En este libro se expresa el drama del sujeto que constata que el mundo no puede constituirse en su morada o, al menos, en el lugar de su aspiración a morar. Sólo avanzando por la senda de la intemperie más absoluta, sería posible entrever una frágil posibilidad de reconciliación. Esa frágil posibilidad de reconciliación está admirablemente entredicha en este fragmento:

¿Y si me nacieran ojos de nuevo?
¿Y pocitos de agua en los hundidos
de agua clarita?
¿Y si me salieran frutas Otra vez
de todos colores Candela
De todos colores?
¿Y yo tuviera el calor

que no tiene el frío mi rojo
 Y yo tuviera música en la cabeza
 Y yo amaneciera?

De similar importancia, es el tono que aporta Miguel Márquez a la poesía venezolana. Sus libros son los siguientes: "*Cosas por decir*" (1982), "*Soneto al aire libre*" (1986), y "*La casa, el paso*" (1991). Aquí nos encontramos con una poesía definida por una clara opción antirretórica. Desde su primer libro, "*Cosas por decir*", fue notorio que Márquez buscaba la precisión. Haciendo uso de la página mallarmeana por mediación de un poeta nuestro, Alfredo Silva Estrada — en este libro se gesta lo que es un principio de desrealización. (Aprovecho esta certera intuición de Rafael Castillo Zapata). Esta tendencia a la desrealización me parece que debilita mucho este libro de Márquez: le resta consistencia verbal y vital. Sin embargo, a pesar del rumbo distinto que han tomado sus preocupaciones poéticas, Márquez guarda una compleja fidelidad a este comienzo.

A partir de su segundo libro, "*Soneto al aire libre*", el poema se abre a una estrategia formal mucho más abierta. Este libro reconoce la saludable influencia de José Emilio Pacheco. A través de esta mediación, Miguel Márquez asimila la vitalidad inmediata y la dicción precisa de la poesía latina. Pero la veta de mayor esplendor que explora este libro es la del poema reflexivo: aquel que se ensaya desde un replantamiento constante del sentido de la poesía, como una autoindagación sobre su posibilidad. Quisiera citar un fragmento de "*Sin título*", uno de los poemas realmente memorables de la última poesía venezolana, para ratificar la dimensión expresiva alcanzada por Márquez:

Mas el poema es una pregunta
 cuya respuesta no existe, una insistencia pertinaz
 cuya motivación desconocemos,
 pero que se mantiene incólume
 en lo que Hölderlin llamara
 su inocencia.

Quizás por ello
 su sentido sea lograr,
 ocultando en lo posible
 la elocuencia
 que disimula mal
 el orgullo de los énfasis,
 el frágil asombro de la luz,
 la deseada, imposible transparencia.

Finalmente, "*La casa, el paso*", viene a significar un crecimiento y una nueva posibilidad. La libertad alcanzada en "*Soneto al aire libre*", el salto de calidad que supuso este libro, llevan al poeta a plantearse mayores dificultades

y le imponen nuevas búsquedas. Con una entonación cercana a la del diario, en este libro se diluyen los cánones genéricos: es un verdadero contrapunto entre canto, cuento y reflexión. Pienso que, en buena medida, este libro transcribe el testimonio de un hombre sobre el sentido y los límites de su oficio. La calidad imprevisible, incondicionada, de "La casa, el paso", está en la capacidad de integrar una multiplicidad de formas en el único lenguaje de la poesía. Dice Miguel Márquez:

Es allí, en esa ilusión de estar unidos a las palabras, de ser uno en el verbo, donde la aspiración da sed y donde el presentimiento se erige como única bondad posible.

Concluyo aquí estas anotaciones provisionales. Sólo quiero agregar que estos poetas demuestran, convincentemente, que todavía es posible escribir al margen. Para mí, que sigo creyendo, con Hölderlin, que la poesía es la más alta forma de existir sobre la tierra, y hoy no sólo la más alta, sino la más exigente, estas páginas han querido ser un testimonio de reconocimiento y admiración.

**PALABRAS RECUPERADAS,
La poesía venezolana de los ochenta:
rescate y transformación de las palabras de la tribu.
El caso "Tráfico"(*)**

Rafael Castillo Zapata

INTRODUCCION.

El título de esta exposición alude a una cierta manera muy peculiar de entender la poesía. Es justo, por lo tanto, comenzar diciendo que el espacio literario al que se referirán mis apuntes no es, de ningún modo, ni exhaustivo ni completo: mi atención estará dirigida solamente hacia un sector de esa realidad múltiple — escurridiza y difícilmente precisable en unas cuantas cuartillas como éstas — que es la realidad de la literatura poética escrita en Venezuela a lo largo de esa década problemática — y a su modo también prodigiosa — de los ochenta. No hablaré, pues, de toda la poesía escrita o publicada durante ese período en mi país. Hablaré, en cambio, de esa peculiar manera de ejercitar el arte poético que intenta — en clara oposición a la apuesta mallarmeana prototípica de cierto trayecto ideológico y estético de la modernidad occidental — recuperar para el discurso poético algo del tono, de los matices, de las modulaciones y de los vocablos del habla de la tribu, ésa — multitudinaria, cotidiana, urbana, agresiva o conversada — cuyas palabras el autor de *Igitur* pretendiera alguna vez purificar.¹ Traer y atraer hacia el poema no sólo las diversas voces de esa polifonía híbrida que constituye el habla tribal, el habla de los pueblos, de las muchedumbres en las calles y en sus casas, sino, además, los objetos, los paisajes y las situaciones característicos de su vida cotidiana, de

(*) Ponencia presentada en el Latin American Studies Association XVI International Congress, el 5 de abril de 1991 en Washington, D.C.

su vida de todos los días, es un anhelo de consistente y consecuente tradición en nuestra cultura. Basta remontarnos a Catulo, para darnos cuenta de que no estamos hablando, en tal sentido, de ningún propósito novedoso en el quehacer poético de Occidente. Ciertamente, los poetas que a principios de la década de los ochenta, en Caracas, propusieron, mediante un manifiesto², recuperar las palabras de la tribu de su lugar de origen y habitación para hacer con ellas y de ellas la materia prima de su poesía, no hacían sino seguir los hilos de esa tradición en la que pueden situarse, con diversísimos matices, nombres como los de Pound, William Carlos Williams, Ernesto Cardenal, José Emilio Pacheco. No estaban, tampoco, libres de antecedentes en su propio país: por lo menos un muy estimable poeta, venido de la década convulsiva de los sesenta, Víctor Valera Mora, les hacía sombra, buena sombra, con su poesía de prosodia violenta y giros conversacionales exhortativos y ardientes. Otras voces, casi simultáneas, muy cercanas, complementaban esa anticipación de la poesía nacional a su propia búsqueda entusiasmada: Alejandro Oliveros, Eugenio Montejo y Mágara Russotto, cada uno con su voz, cada uno en su propio ámbito, les proporcionaban buena madera para construir el modelo de una poesía abierta a los impredecibles ritmos del intercambio oral cotidiano, capaz de asimilar el léxico peculiar de los diversos dialectos de la ciudad y de apoyarse en los objetos, en las situaciones, en las ideas y en los sueños de esa vida vivida urbana y rutinariamente, para reflexionar sobre los problemas de siempre del hombre de siempre, con una cierta llaneza, con una cierta inscripción histórica precisa y, sobre todo, con una ironía modalizadora, que permite, de diversas formas, recuperar la realidad empírica en el poema sin desfigurarla hasta hacerla irreconcilable. Tal, pues, la apuesta que la gente del Grupo Tráfico, en mayo o junio de 1981, lanzaba al tapete de la poesía venezolana, en un momento en que el material lingüístico y las realidades de la tribu se encontraban totalmente desprestigiados por el canon poético. En efecto, la relevancia de la aparición de Tráfico radica, precisamente, en este acto de refrescamiento de la memoria, de renovada apertura de ventanas largo tiempo clausuradas, de reposición de un arsenal de recursos poéticos marginados por una tradición que, preponderantemente en nuestro país, prefirió afiliarse a la tradición postromántica y surrealista o a la tradición mallarmiana, y olvidó, un poco o mucho, la propia tradición hispanoamericana (de cierto modernismo, por ejemplo), o la sustanciosa herencia realista y conversativa de la poesía anglosajona. Tráfico no se propuso otra cosa que recuperar esas otras formas del trabajo poético para una poesía que parecía cansada de repetir un mismo modelo inmanentista, hermetizante, telúrico, mágico. Por eso cuando rompen la tranquilidad de la literatura venezolana con su parodia de un verso famoso de Vicente Gerbasi, nuestro más alto y fecundo poeta vivo, proclamando venir de la noche para salir de ella³, no está atacando la magnificencia de una manera de hacer poesía que alcanzó, precisamente con el autor de *Mi padre el inmigrante*, sus cotas más altas entre nosotros, está utilizando estratégicamente el prestigioso trampolín de ese verso

que actuaba como emblema del sopor y de la confiada somnolencia en que parecían sumidos muchos poetas de los setenta, para promocionar otro modelo de construcción lírica. Intentaban pasar, así, de la clausura noctámbula y del ensueño mágico a la apertura solar y a la mirada despierta e indiscreta del exterior; del hielo geométrico a la resolana ardiente que desfigura y confunde los órdenes, las proporciones, los contornos. Pedían, por eso, calle para la poesía, calle abierta, impregnación realista, contaminación con las materias impuras de la tribu; salieron ellos mismos a la calle — rescataron la tradición de los recitales públicos y asumieron entusiastas el papel de poetas viajeros — y se encontraron con esas palabras a las que intentaron, entonces, arrastrar, digámoslo así, hasta la estapa virgen del poema que permanecía aséptico, girante sobre sí mismo. Esta tarea implicó en buena parte de los integrantes del grupo, antes que una revolución en el espacio del intercambio estético general, un proceso de transformación de las propias poéticas personales heredadas, prolongaciones de la tradición a la que de inmediato comenzarían a oponerse. De este trabajo de renovación y reinención de una tradición poética heredada — la tradición telurista, la tradición surrealista, la tradición formalista, representadas por nombres fundamentales de nuestra poesía moderna: Gerbasi o Palomares, Sánchez Peláez, Silva Estrada — es que voy hablarles, precisamente, a continuación.

RENOVACION Y REINENCION DE LA TRADICION

Postromántica, se entiende. Este proceso de encuentro entre una poética ya transitada y otra que comienza a transitarse — superposición, integración, compenetración y rechazo — se da, obviamente, en aquellos poetas de Tráfico que, para la época del surgimiento del Grupo y del desencadenamiento de las polémicas que provocó, ya habían escrito una obra de cierta consistencia siguiendo los modelos poéticos prestigiados por el canon. Tal es el caso de Yolanda Pantón, Armando Rojas Guardia y Miguel Márquez, quienes se habían ejercitado con buena mano en el arte poético heredado de los grandes representantes de nuestra tradición poética moderna. Voy a detenerme en — y, por lo tanto, limitar mi exposición al comentario de — estos tres casos, pues me parecen sintomáticos de la transformación y evolución que pueden experimentar las poéticas personales bajo el influjo de las propuestas grupales. Pero antes de hacerlo es bueno mencionar a los otros poetas, más jóvenes — en el quehacer poético, se entiende —, que se inician explorando el camino señalado por la apuesta exteriorista y que no dependen en demasía de la tradición ya señalada. Tal es el caso de Igor Barreto, Alberto Márquez y Rafael Castillo Zapata, miembros del grupo, y de otros poetas, cercanos, embarcados en la misma aventura, reunidos un tiempo bajo la denominación paralela de Guaire — el río pestilente que atraviesa la ciudad capital —, como Rafael Arráiz Lucca, Javier

Lasarte, Alberto Barrera y Luis Pérez Oramas. Un poco anterior a todos ellos, la figura un tanto solitaria de William Osuna, quien sigue muy de cerca la orientación poética abierta en el país por Valera Mora, es otra muestra de acceso casi directo a la poética exteriorista. Estos otros casos nos interesan igualmente para determinar cómo las proposiciones manifestadas por Tráfico se desarrollan durante la década, asumiendo derivaciones diversas. Por lo pronto, detengámonos un momento en los poetas del primer caso.

En su primer libro, *Casa o lobo*, de 1981, Yolanda Pantín prolonga de una manera brillante e impecable la tradición elegíaca de la infancia de un Saint-John Perse, cuyos referentes regionales, cargados de atractivos telúricos, constituyen también la materia prima de nuestros grandes poetas rurales nacionales: Vicente Gerbasi y Ramón Palomares. Poesía hermética que se emparenta también con poéticas como las de Char, hay aquí, sin embargo, en medio del discurso elíptico característico de la poesía moderna postmallarmean — fragmentario, discontinuo, entrecortado —, un intento por recuperar ciertos elementos de habla tribal. Se trata en este caso, del habla tribal de los campos, del habla de las provincias. Al hacerlo, Pantín asimila no solo algunas formas lexicales de resonancia arcaica, sino que asume elementos de articulación sintáctico — semántica propios del habla popular no letrada y del lenguaje infantil: discurso paratáxico, de simple yuxtaposición, con omisiones funcionales importantes (adverbios, conjunciones, artículos, verbos), rico en diminutivos, con abundante utilización del artículo indeterminado como pronombre-sujeto, entre otros. El conjunto tiende hacia el hermetismo y se coloca en el polo opuesto de la intención comunicativa, apelativa que caracteriza a la poesía de tendencia conversacional exteriorista propuesta por Tráfico. Y es precisamente de este suelo opuesto del que surge, una vez que Pantín se reconoce a sí misma como atrapada en un camino poético aparentemente sin retorno, un libro como *Correo del corazón* de 1985, producto de su vinculación con las proposiciones del grupo. En efecto, este segundo libro se aparta de la clausura del poema autosuficiente cuyos referentes son a menudo incompatibles desfigurados por diversos procesos de escamoteo semántico o sintáctico, característico del primero. Ahora hay una intención comunicativa marcada por la utilización de referentes compartibles, situables en el entorno empírico e histórico común al habitante de la ciudad. Y no se trata tan sólo de que el hablante poético deja de contemplarse a sí mismo para observar el exterior y para observarse desde ese exterior con mirada ajena, permitiendo que aparezcan en el poema los diversos paisajes y voces de la vida urbana y doméstica que lo rodean, sino que la prosodia misma tiende a reproducir ciertas modulaciones características del intercambio conversacional. En efecto, el poema se vuelve hacia, se dirige hacia el lector apelando a su complicidad. Es en este pacto comunicativo donde se funda la razón de la constante utilización de la ironía de la que hace gala el discurso de este libro, en la medida en que los dobles sentidos, las parodias diversas de los que está repleto, pueden ser decodificados y entendidos. La

recuperación del léxico y de las modalidades enunciativas del habla coloquial y la asimilación de los referentes exteriores comunes se superponen, así, al sustrato hermético anterior, dando lugar a una poesía que es el resultado de una conjunción preciosa de texturas diversas: los utensilios domésticos del siglo XX apareciendo, por ejemplo, en medio de estructuras rítmicas que evocan la métrica española del siglo XVII. La integración de ambas poéticas apunta a lo que podríamos llamar un proceso de modalización característico de la poesía de corte exteriorista y conversacional a la que *Correo del corazón* se afilia; tal modalización — que apenas podemos apuntar aquí — consiste en una serie de operaciones formales por medio de las cuales las palabras recuperadas entran transformadas al poema, al tiempo que los recursos poéticos tradicionales heredados se adaptan, modificándose, a los nuevos contenidos y a las nuevas tonalidades enunciativas, más narrativas y hipotácicas, por así decirlo⁴.

El caso de Miguel Márquez es parecido, pero a la vez diferente. Su primer libro, *Cosas por decir*, de 1982, es una apreciable prolongación en el tiempo de otra de las tradiciones características del canon poético venezolano del siglo XX: la que representa de modo más prototípico Alfredo Silva Estrada. De inspiración mallarmiana, este tipo de poesía ha optado por la desrealización en favor de una concentración inmanente del poema sobre sí mismo, tanto desde el punto de vista de la construcción, como desde el punto de vista de la reflexión que lo sostienen. Para decirlo, rápidamente, en la poética de *Cosas por decir* no encontramos las trazas de ningún interés por recuperar algo de las palabras de la tribu. Lo cual cambia radicalmente cuando nos enfrentamos a su segundo libro, *Soneto al aire libre*, de 1986, en donde se percibe el intento de acercar la dicción poética canónica a ciertos giros del habla coloquial. Pero es, sobre todo, el plano referencial del poema el que refleja de modo más evidente este intento de apertura, al hacerse más explícito, más transparente en relación con la realidad empírica representada en el poema. En el paso de una poética a otra, sin embargo, el cambio pareciera más acusado en Márquez que en Pantin, pues casi no se conservan huellas de los modales expresivos de su libro anterior, como si el impacto de las propuestas grupales haya removido en él de un modo profundo las bases de su poética original, haciendo salir a flote, tal vez — y habría que detenerse a explorarlo —, tendencias profundas en ella.⁵

Con Armando Rojas Guardia estamos frente al otro caso de poeta maduro que asume las propuestas grupales superponiendo a la poética previa una poética nueva. La poesía de *Yo que supe de la vieja herida*, el segundo libro de Rojas Guardia, editado en 1985, no se aparta radicalmente de la contenida en el primero, *Del mismo amor ardiendo*, de 1974. En ambos se pone en evidencia la filiación whitmaniana de la poética característica del autor: un aparato de imágenes orientadas hacia lo solar, lo ecuménico, lo mesiánico, se prolonga de un lugar a otro. Esta imaginería solar está en ambos libros al servicio de una clara intención comunicativa, interpelativa. De este modo, lo que uno descubre como diferente en *Yo que supe de la vieja herida*, no es tanto la concentración

del libro en la exploración de la experiencia amorosa vista con la óptica de una sentimentalidad cercana a ciertos usos del melodrama — después de todo se trata del mismo amor que arde y hiere —, sino el intento por asimilar al poema objetos, escenarios y datos provenientes de la realidad empírica urbana, fuente de materiales predilecta de las proposiciones de Tráfico. No se trata de un cambio sustancial en la dicción, puesto que siempre su poesía apostó por el tono interpelativo, sino en el léxico, cargado ahora de nombres y de acotaciones característicos de la vida cotidiana en la ciudad. Estamos así frente a una poesía, no ya telúrica, ni hermética, pero sí apegada a ciertos giros expresivos y semánticos del modernismo hispanoamericano, que se apropia de ciertos elementos del habla tribal y de la realidad urbanas (acotaciones nominales, precisiones históricas y toponímicas). Lo comunicacional y lo apelativo, ya existentes, no se sostienen en una entonación cercana a la conversación o al coloquio, sino en la mención a los datos exteriores al hablante y la formulación de experiencias compartibles e identificables. Todo esto nos coloca frente al problema planteado por las diversas formas de recuperar las palabras de la tribu — y la realidad que ellas arrastran al poema — que, de hecho, se propusieron y se realizaron a lo largo de estos años.

MODALIZACION DEL COLOQUIO. TRANSFIGURACION DE LO COTIDIANO.

Al referimos a la poesía de Yolanda Pantin, dimos cuenta de la doble influencia transformadora que se produjo entre la poética heredada y la palabra tribal. La poética heredada se modifica con elementos léxicos y sintáctico-semánticos (giros coloquiales, expresiones idiomáticas, diminutivos, refranes, letras de canciones) provenientes del habla de la tribu. Pero, al mismo tiempo, el habla de la tribu no pasa al poema sin antes sufrir lo que hemos propuesto llamar un proceso de modalización. Este proceso está todavía por definir en todos sus detalles. Pero es evidente que su acción es relevante para la construcción del poema, puesto que el poema de intención apelativa, conversacional, exteriorista, no está hecho de una prolongación pura y simple del habla tribal, ni de una reproducción mecánica de lo real que las palabras mismas involucran y aportan. En la recuperación poética de las palabras de la tribu no se trata de una tribalización — y menos de una trivialización — del poema. El habla tribal recuperada lo es poéticamente y este modo de recuperación es el que propongo que llamemos modalización, en el sentido lingüístico de modificar mediante ciertos operadores la asertividad de un enunciado. Trasponiendo un tanto metafóricamente esta noción a nuestro problema, pudiéramos decir que la asertividad del habla tribal, su inmediatez pragmática, sufre necesariamente una modalización⁶. Los límites de esta ponencia no me permiten exponer en profundidad los alcances de este proceso, pero es sin duda crucial conocer sus

mecanismos para entender el modo como la poesfa, el discurso poético, recupera poéticamente la palabra tribal. Este es, por supuesto, un problema teórico que excede la particularidad de la poesfa venezolana de los ochenta y la especificidad más limitada de la poesfa propuesta por Tráfico, pero está en el fondo y en el trasfondo de las peculiaridades de la misma, expuestas a través del comentario de tres de sus representantes, Pantfn, Márquez, Rojas Guardia. Un estudio más minucioso en este sentido nos llevarfa a identificar no sólo diferentes grados o niveles sino, también, diversos tipos de modalización poética de la palabra tribal. Si uno piensa en libros como la *Antología de la mala calle* (1990), de William Osuna, poeta cercano a las proposiciones de Tráfico, antes mencionado, se da cuenta de que la palabra tribal, allí, está recuperada, en muchos casos, con un nivel mínimo de modalización: las locuciones propias de ciertas jergas y argots urbanos entran directamente al poema, casi sin reelaboración, produciendo un efecto contrario a la voluntad comunicativa de una poesfa de carácter conversacional, al construirse con expresiones idiomáticas incompatibles y difíciles de identificar, logrando así un paradójico efecto hermetizador del poema con las palabras de la tribu⁷. Pareciera, entonces, que un cierto grado de modalización de la palabra tribal es necesario para conservar el carácter apelativo, comunicacional, de la poesfa de inclinación conversacional exteriorista. En otros casos, la modalización se basa en diversas formas más o menos tradicionales de descomposición lírica: fragmentación elíptica del coloquio, evocación incompleta de frases hechas, intersección de diferentes expresiones idiomáticas, encabalgamiento, inversión absurda, connotación irónica. Todos estos rasgos, pero sobre todo el último, están presentes en la poesfa de Pantfn, principalmente en *Correo del corazón*. A decir verdad, la descomposición irónica de la palabra y del referente tribal se da en la mayoría de los poetas de la órbita de Tráfico y Guaire: en Igor Barreto, quien ha ido adquiriendo desde *¿Y si el amor no llega?*, de 1983, hasta *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1987) y *Crónicas llanas* (1989) una creciente destreza modalizadora responsable de una suerte de transparencia entre el poema y el referente cotidiano, que cobra, a veces, dimensiones metafísicas inesperadas; en Rafael Arráiz Lucca, cuya trayectoria hacia una decantación cada vez más limpia de lo coloquial y lo exteriorista en el poema es contundente a través de *Balizaje* (1983), *Terrenos* (1985) y *Almacén* (1988); en Luis Pérez Oramos (*Salmos (y boleros) de la casa*, 1986); en Alberto Márquez (*Circulación de la sangre*, 1990); y en Javier Lasarte, quien en *Caída libre* (1991) alcanza, tal vez, un punto casi óptimo de modulación y modalización de lo real cotidiano y de lo verbal tribal que el poema atrapa.

En la poesfa pionera de Valera Mora, —*La canción del soldado justo*, por ejemplo, es de 1961 — procesos canónicos de deformación lírica, como la metáfora, se aplican sobre los materiales de desecho del habla tribal: palabrotas, frases hechas. En Rojas Guardia, como vimos, el habla de la tribu es recuperada a un nivel citacional: la estructura canónica de la prosodia lírica se conserva,

apropiándose de los nombres de lugares y objetos y de las precisiones cronológicas de la vida cotidiana. Todo lo cual nos coloca frente al problema de definir a un doble nivel la poesía de tendencia conversacional exteriorista: al nivel de la dicción y al nivel de la referencia. Pues, en efecto, la palabra de la tribu — y por esto la temía tanto el lúcido Mallarmé — arrastra consigo todo el material de la realidad que evoca y designa. En este sentido, recuperar el habla tribal implica la recuperación de la realidad que esas palabras, esos giros expresivos, esas tonalidades enunciativas impregnan. Alcanzar esa doble recuperación de una manera integral y líricamente eficiente es tarea de la modalización. Y a nosotros se nos plantea la tarea de develar sus mecanismos. Esto, obviamente, no ha sido — no podía ser — más que una primera aproximación.

NOTAS

1 Cfr. “Le tombeau d’Edgar Poe”: “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”; en Stephen Mallarmé, *Poesía*. (Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1975).

2 *Sí, manifiesto*, el program estético del grupo reunido bajo el denominador común de la palabra “tráfico”, apareció publicado por primera vez en *Zona Franca*, III Época, No. 25, (julio-agosto de 1981) 7-9. Puede verse ahora en: Juan Carlos Santaella, *Diez manifiestos literarios venezolanos* (Caracas: Casa de Bello, 1986).

3 En efecto, *Sí, manifiesto* comienza con la parodia de un famoso verso de *Mi padre el inmigrante* (“Venimos de la noche y hacia la noche vamos”): “Venimos de la noche y hacia la calle vamos. Queremos oponer a los estereotipos de la poesía nocturna, extraviada en su oficio chamánico de convocar a los fantasmas de la psique o de lanzar hasta la náusea el golpe de dados del lenguaje, una poesía de la higiene solar, dentro de la cual el poeta regrese al mundo de la historia, al universo diurno de la vida concretísima de los hombres, en cuyo orbe cotidiano ningún fantasma enfermo moviliza más fuerza que el horror o la belleza encontrables en una acera cualquiera y ningún aristocrático golpe de dados del verbo podrá abolir jamás el sabor sanguíneo de todas las palabras de la tribu.”

4 La posterior publicación de *El cielo de París* (1989) y de *La canción fría* (1990), ha mostrado una recuperación, en Pantín, de antiguos recursos estilísticos, con lo cual su poética parece tender hacia lo que tal vez sea una síntesis consistente de lo dado por la tradición canónica y de lo aportado por la aventura exteriorista de Tráfico. En el primero de los libros señalados aquí — posterior en redacción al segundo —, esa síntesis se reduce, sin embargo, a una confrontación: dos dicciones se intercalan continuamente a lo largo de un solo poema largo.

5 La aparición de *La casa, el paso*, en 1991, y la escritura de otro libro breve de inminente aparición, *Poemas de Berna*, hacen evidente que la poética de Márquez ha permanecido fiel a sus búsquedas iniciales. En efecto, en estos dos últimos libros la huella de la experiencia exteriorista de la época de *Soneto al aire libre* se ha matizado hasta los niveles de la obliteración. Pero, precisamente, está por estudiarse cómo esa “vuelta a los orígenes” se encuentra afectada por el paso por la conversacionalidad.

6 La metáfora musical también puede servir para ilustrar el proceso: la modalización tiene que ver, por ejemplo, con la modulación, el paso de un registro tonal a otro.

7 Sin embargo, lo verdaderamente peculiar en *Antología de la mala calle* es la convivencia de una dicción — e incluso de un léxico — que corresponden a la tradición poética canónica (surrealismo, por ejemplo) y de un aparato referencial y nominal que responde a lo real urbano y a un discurso, desde el punto de vista de la norma, apoético. Se pone de manifiesto, así, que la modalización es un proceso complejo que debe ser revisado de nuevo en cada poeta.

MARIA AUXILIADORA ALVAREZ: CUERPO Y CA(Z)A DE PALABRAS

Alfredo Chacón

Voy a hablarles de una poeta de un país de poetas, de una poeta surgida dentro de una década, la de los años ochenta, en la que fue abundante la aparición de nuevos nombres de poetas, de una poeta cuyo nombre, María Auxiliadora Alvarez, suele ser vinculado, por quienes hablan de ella como críticos, con una obra breve a la que individualizan rasgos netos, bien diferenciados dentro de la caudalosa cantidad de poesía que su país se atribuye (con más sorna que conocimiento u orgullo) y en el marco, también poblado de abundante poesía, de esa década ya mencionada como la de su nacimiento al poema propio, o más bien, a la publicación del primer libro.

Ella entre Otros

Dentro de esta década, en efecto, por una parte todas las generaciones vivientes de poetas venezolanos enriquecieron su propia obra de algún modo, hasta un cierto punto variable con los casos, mediante la publicación de libros de valor real; y al hacerlo siguieron enriqueciendo el panorama, ya bastante diverso, de la poesía venezolana del siglo. También dentro de esta década, por supuesto, se iniciaron en la poesía, a través de la publicación de sus primeros libros, los poetas con los cuales María Auxiliadora Alvarez comparte este rasgo generacional.

(Como un grato servicio de información al uso de investigadores y críticos actuales, pero eventualmente también de los simples lectores del futuro (si es que tal espécimen va a seguir existiendo) los voy a mencionar ahora mismo, sin la pretensión que ustedes los puedan retener pero con la advertencia de que

algunos de ellos se encuentran haciéndonos compañía en esta misma sala. Junto con María Auxiliadora Alvarez, ellos son: Yolanda Pantin, Armando Rojas Guardia, Rafael Arráiz Lucca, Luis Pérez Oramas, Rafael Castillo Zapata, Laura Cracco, Igor Barreto, Miguel Márquez, Sonia González, Alberto Márquez, María Clara Salas, Alicia Torres, Alberto Barrera, Lourdes Sifontes, Javier Lasarte, Eduardo Castellanos, Néstor Rojas, María Vázquez, Adhely Rivero, Patricia Guzmán, Stephen Marsh, José Antonio Yépez Azparren, Carlos Osorio, Hildebrando Barrios, Leonardo Padrón, Maritza Jiménez, Harry Almela, Jacqueline Goldberg, Blanca Strepponi, Claudia Noguera Penso, Alejandro Salas, Vasco Szinetar, Miguel James, Alfredo Camejo, Maritza Guaderrama, Lázaro Alvarez).

Este considerable número de nuevos poetas de valía encierra una enorme diversidad de opciones estéticas: diversas entre sí y con respecto a las tendencias predominantes a lo largo de las dos décadas anteriores. Vale la pena agregar que en virtud de los dos rasgos señalados (proliferación y diversidad) la entrada generacional en escena de estos poetas se asemeja notablemente a todas las iniciaciones de este tipo que han tenido lugar desde los años veinte de nuestra poesía; pero sobre todo a la de la generación poética de los años sesenta: precisamente aquella respecto de la cual estos nuevos poetas se muestran más distanciados desde el punto de vista estético.

¿Cuáles son las preferencias estéticas nutrientes de las poéticas que a su vez estimulan el trato con la poesía y con el poema de estos jóvenes autores? Durante los primeros años del período, en los bordes de estas preferencias (o sea, allí donde las proposiciones artísticas se entrelazan o buscan entrelazarse con las condiciones y las sollicitaciones de la vida que se tiene por real) aparece el afán de proclamar, incluso en manifiestos formales, tanto su escogencia como su diferencia en relación con las poéticas precedentes, sobre todo las de las décadas sexta y séptima. Por el lado de los distanciamientos, consideraron inviables, agotadas, las poéticas inmediatamente anteriores, resumiendo su juicio en los términos de esencialismo u ontologismo, magicismo o telurismo. En cuanto a las postulaciones, difundieron su adhesión a la sensibilización por lo cotidiano, lo realmente vivido como materia prima del impulso hacia y de la indagación en el poema; y en el plano de la dicción poemática propiamente dicha, propugnaron la estilística del prosaísmo conversacional, fuertemente personalizado, impregnado de la problematicidad individual que se gesta a partir de la experiencia propia, en la arbitrariedad de la subjetividad que se va siendo capaz de fojar.

Pero no cesaron de reiterarse las inconsecuencias entre el voluntarismo que le hizo compañía a tales postulados y los hechos de escritura que, con mayor libertad de espíritu, se iban dando a conocer. Este fenómeno había conducido a una pausada e incruenta disolución de los grupos formados desde el comienzo, habiendo sido *Tráfico* y *Guairé* los más activos y publicitados; y esta disolución, que afortunadamente transcurrió sin el consabido sacrificio de las mejores

energías a la disputa justificatoria, favoreció una mayor visibilidad pública de la diversidad de opciones y de niveles de calidad textual, que realmente nunca dejó de existir ni de implicar a muchos más nombres, propuestas y realizaciones de los que el auge de estos grupos estimuló a difundir.

Entonces pudo percibirse, una vez más, que la vitalidad creadora de la teoría y la práctica del poema es una cuestión bien diferente a la del éxito en el liderazgo y la notoriedad pública de grupos, tendencias y generaciones; y que, como lo testifica toda una tradición, los grupos literarios, por lo general, pareciera que se forman más con el fin de beneficiarse a sí mismos en cuanto a lo segundo que para servir a un mejor encuentro de los poetas con la poesía y de la poesía con la gente: esa gente en cuyo seno inaccesible moran siempre los potenciales lectores/auditores.

Por lo que se refiere a la calidad poética misma de las obras, es justamente entonces cuando se empieza a lograr con suficiente certidumbre la propugnada apertura imaginaria hacia las propias experiencias y expectativas así como a la búsqueda del habla poética que les ha de corresponder: esa apertura que, precisamente y en versión corregida por la dificultad y la fecundidad de la experiencia real, sin duda alguna llegó a constituir su primer aporte mayor a la poesía venezolana.

De tal manera, al final de estos años se despejó un panorama ya considerablemente preservado de caudillismos promocionales; más rico en escogencias poéticas diversas y mejor avenido con las circunstancias que más favorablemente acompañaron a esta última floración venezolana de poetas. Me refiero a la vigencia de los **talleres literarios**, esos lugares de acercamiento y de confrontación personal e intergeneracional abiertos para las nuevas vocaciones; y a las relativamente activadas oportunidades de publicación, que después de haberse vuelto precarias durante los años setenta, experimentaron una notoria mejoría, con el apoyo de iniciativas públicas y privadas, institucionales e informales, justo al final de la década.

Ella Misma

En esta especie de constelación urdida de condiciones históricas, presuposiciones culturales y designios individuales, es donde intentaré percibir la experiencia poética de María Auxiliadora Alvarez. Una experiencia que se entreteje con dos de las características biográficas más resaltantes de esta generación: la ya mencionada consolidación del **taller literario**; y el notable incremento que durante estos años se produce en el número de las mujeres que se asumen como autoras de poesía.

En efecto, María Auxiliadora Alvarez vivió a principios de los años ochenta esta cotidianidad del **taller**, tal como en Venezuela se la viene conociendo desde poco antes de estas fechas; es decir, como la concurrencia

semanal, en torno a una mesa de trabajo, de unos cuantos jóvenes que durante un año cuentan con la participación de un escritor reconocido en los campos de la poesía, la narrativa, la dramaturgia o el ensayo, cuya tarea es guiarlos en lo que hace a la realización de los proyectos de escritura que cada uno alienta y a la proposición de motivos de reflexión, de estudio, de discusión acerca de los textos que cada quien, semana a semana, va leyendo en voz alta después de haberlos distribuido entre sus compañeros.

En el caso que nos ocupa, el poeta guía fue Luis Alberto Crespo, uno de los autores a un tiempo más valiosos y reconocidos de la poesía venezolana que tuvo inicio dentro de los años sesenta; y sus pares fueron Patricia Guzmán, Leonardo Padrón, Maritza Jiménez, Sonia González, Stephen Marsh y Harry Almela: todos ellos, como podrán darse cuenta si recuerdan algo de la nómina que acabo de leerles, nombres inoludibles dentro de la más reciente poesía venezolana.

En cuanto al otro rasgo mencionado, el de ser una joven mujer poeta nacida como tal precisamente en el período de la mayor incorporación de mujeres venezolanas a la poesía, lo dejo para más adelante; pues seguidamente pasaré a hablar de su experiencia del poema y es en este ámbito donde semejante denotación cobra su más pleno sentido

En la Experiencia del Poema

La primera palabra distinta de la suya que encontramos asociada a la obra de María Auxiliadora Alvarez, es justamente la del mencionado poeta Luis Alberto Crespo y consiste en el prólogo a su primer libro: *Cuerpo*. Allí se habla de ella tal como su presencia aparecía en la circunstancia donde acabamos de dejarla: entre sus iguales del taller. “María Auxiliadora Alvarez”, dice Crespo, “fue elaborando su escritura de mujer expuesta a la vejación en unas cuantas cuartillas que atesoraba con excesivo celo o quizá con terror a ser sorprendida en su solitaria labor de desmantelamiento esencial, allí, todos los jueves, en las reuniones del taller de poesía del Centro ‘Rómulo Gallegos’, mirándonos con sus ojos de oveja espantada, mientras intentábamos la lectura colectiva de la poesía y nos arriesgábamos a descifrarla como el que se aventura a interpretar las constelaciones a la luz de la mirada y en la tiniebla cósmica.”

Y prosigue Crespo: “Días después, la muchacha comenzó a sentir confianza. Comprendió que podía revelarnos su singular experiencia y se atrevió a leernos algunos de sus textos, enterrados en su carpeta, como si se desnudara ante nosotros, para mostrarnos las rajaduras interiores de su cuerpo.” No he vacilado en traer ante ustedes esta cita extensa, porque muestra mucho de lo esencial del movimiento interno que me imagino organiza la experiencia del poema de que ha sido capaz nuestra autora.

Así, tenemos que en el principio, y aunque sólo ante sus compañeros de

taller, fue la retracción, la omisión del gesto expositivo, de la lectura **en voz alta** de sus textos ocultos; aunque estos mismos textos, por otra parte, resultaron ser los del libro *Cuerpo*, los portavoces del otro comienzo y de la exposición a otros lectores, de su inaugural constancia escrita, de su primera certificación entrañable. Pero el gesto de abrirse a los demás no es todavía el que caracteriza a *Cuerpo*. Aquí el paso de nivel desde la intimidad, desde la ya reconfortante compañía de una nueva especie de amigos, hasta la publicidad, no supone proseguir el movimiento contención/apertura sino más bien devolverlo a su principio, retomarlo para vivirlo de nuevo, puesto que *Cuerpo* contiene precisamente eso que la impulsó al silencio y, es de suponer, exacerbó su propia expectación ante la razón de ser del mutismo.

Esta razón, que la autora vivió de modo tal que al principio necesitó conservarla en secreto, es nada menos que la materia prima de su poesía: una subjetividad herida en la implicación materna de la feminidad (historia inmemorial a la que, sin embargo, ella le estaba aportando la valentía de una respuesta inusitadamente despojada de sublimaciones:

procreo
en lugar seguro
segrego
el líquido adecuado
espero
las larvas
entre los cartílagos
de los toros tibios
deposito sus tendones
en la boca de mi hija
todos los mediodías
digieres
vértebra y vena
y te ríes
me quieres sólo a mí
porque te gusta este olor
y esta temperatura
que conservo en cada ciclo
como debe ser
te miro
es esófago largo
digiriendo
la instancia
y te ríes
me halas el pelo
y los huesos de la cara
buscando los alvéolos
del fluido medular
renuevo

la quietud
 del fémur
 en las cavidades tibias
 prosigo
 en los cartílagos
 el rito de la extracción
 emerjo
 fehaciente
 y espero
 el mediodía sonoro visceral.

Materia prima consistente en una subjetividad corporizada y despiadadamente lastimada, dije; pero también asunción medular de un impulso de realización creadora de conciencia y lucidez verbal; y en cuanto tal, apto para asumir su parte en la procreación no solamente de un imaginario descarnado, minado por el dolor humillante, sino también de una visión y de una voz y una palabra capaces de encarnarla, como experiencia límite, como poesía, vale decir como habla transgresora de límites, capaz de efectuarse a la vez como sujeto, impulso y sentido de la relación entre una cox y una palabra creadas: todo lo cual, ni más ni menos, supone la entereza suficiente como para asumir no sólo el parto en su valor de nuevo arquetipo de la poesía, sino la procreación entera, la creación, como paradigma individualizado en el poema.

Y es precisamente esta otra aptitud la que no solamente sustenta y hace visible a la primera (la más evidente según los códigos vitales al uso y que por ello terminó concentrando el énfasis de la atención crítica, o simplemente lectora, hacia el libro *Cuerpo*); sino que, además, dió impulso y sustento a la apertura ante los íntimos y hacia los demás; y aún más, logró que la vigencia simbólica del parto no quedase reducida a la sangrante llegada de los hijos sino que bastara para inscribir, en la palpitación del sentido poético, la queja, la denuncia y la victoria frente a la descomposición que, como tragedia máxima y con tanta frecuencia e insolencia, se instala normal entre nosotros los vivientes, o sea, entre aquellos a quienes la naturaleza encarga de la procreación biológica y a quienes la sociedad, porque lo ignora, no les enseña el arte de crear vida plena:

ella me abre las piernas
 desde el piso
 trata de ascender
 y no la dejo que aquí no hay nada
 se cerró la puerta
 se acabó la casa
 ella quiere devolverse
 por las tardes
 se me para entre los pies
 calva y caliente y no entiende

que la aparto
 que esa puerta se acabó
 que no se puede
 entrar y salir
 ni decidirla
 que ya basta de quirófano y cabeza
 por las tardes amorosas y sangrientas
 y ella tiene miedo
 y quiere hundirse
 en el útero de nuevo
 en la noche y la comida
 en el cuarto pegajoso
 entre mis piernas
 y no la dejo que aquí no hay nada
 se cerró la tarde para la cabeza
 no hay sangre
 ni cuchillo que la conduzca
 ni boca de perro que la defienda.

Y si todavía restara la menor duda sobre si el valor poético del primer libro de María Auxiliadora Álvarez descansa en algo más que la dramaticidad de su temática, he aquí que contamos además con su otro libro, *Ca(z)a*, como la prueba de las pruebas. En efecto, aquí ya no es el parto el tema lacerante e inédito lo que palpita, sino más bien esa consabida infertilidad de la vida que es tanto más real cuanto desprovista del que podría ser su espíritu creador:

y yo aquí
 cayendo sobre mí
 o asustando a los niños
 Ensordecedora
 O yo afuera corriendo
 arrancando la grama
 las flores las hojas
 corriendo
 amarga Por los terrenos
 lejos
 por las últimas ramas
 altísimas de los pájaros
 yéndome.

Y no obstante, el saber de la palabra que esta voz es capaz de asumir, alcanza igual, si no mayor suficiencia poemática al medirse con un tema que por ser tan común y corriente cabe esperar que resulte menos golpeante. Es que la voz y la palabra de los poemas de María Auxiliadora Álvarez hacen suya la virtud cardinal de toda poesía: enfrenta y estremece a la conciencia amortiguada por su propia dimisión ante la exigencia inaudita de crear la experiencia. Y al

mismo tiempo, moviliza los esquemas ya fatigados del poetizar que se reduce a repetición infértil, procura la posibilidad del poema y lo dota de una efectividad en que las palabras primeramente se despliegan como partículas autosuficientes; y luego, cual arenisca elocuente a la que nuestra lectura puede siempre sorprender en el trance de abrirse, desde su propia y pequeña conjunción de sílabas, hacia una errancia más abarcadora, hasta el espacio flotante de un texto libre de convencionales arquitecturas. De manera que en tal entrelazamiento extenso y demorado, las palabras de estos peculiares poemas nos envuelven para confrontarnos mientras toman distancias entre sí y con respecto a una especie de punto de atracción central, que permanece suspenso, absorto, entregado a la acción de regir con su imantación el expresivo despliegue en que estas palabras supieron convertirse.

OBRAS CITADAS

María Auxiliadora Alvarez. *Cuerpo*. Prólogo de Luis Alberto Crespo. Caracas: Fundarte, Colección Cuadernos de Difusión, #88 (1985) 48.

María Auxiliadora Alvarez. *Ca(z)a*. Caracas, Fundarte, Colección Cuadernos de Difusión #142 (1990) 38. (Premio Fundarte de Poesía 1990).

III. CULTURA Y SOCIEDAD

EL LENGUAJE DE LAS DESTRUCCIONES: CARACAS Y LA NOVELA URBANA

Miguel Gomes

State University of New York at Stony Brook

I

En Venezuela se ha anunciado muchas veces el cierre de una de las discusiones críticas más caudalosas desde la década de los 60: la de la narrativa urbana. Dicha narrativa, sin embargo, se renueva constantemente y el estudioso no puede darle la espalda a lo que constituye una importante tradición aún viva.

Puestos a pensar en Caracas, los intentos de reconocer en ella un espacio para la ficción son muy anteriores a la segunda mitad de nuestro siglo. A Miguel Eduardo Pardo debemos, como es poco sabido, la primera novela cuyo protagonista es la capital venezolana, travestida con la denominación caracterizadora de “Villabrava”. En *Todo un pueblo* (1899), Pardo satiriza con realismo esperpéntico a los miembros de una sociedad viciada, injustificadamente ampulosa, minada de un mantuanaje que mantiene con vida, luego de la independencia, los peores prejuicios del sistema político y la mentalidad coloniales. Es una novela de “tipos”: el politicastro, el militar inescrupuloso, el potentado, el poeta indigesto y amigo de la buena vida, los múltiples “figurines inmarcesibles” de la *high life*... El chisme y la maledicencia trazan el retrato de una aldea con ínfulas de gran ciudad, una París de los confines. El determinismo taineano — raza, medio, momento histórico — es el verdadero dominio de lo novelesco, más allá del campechano artículo de costumbres. El revoltoso Julián Hidalgo, personaje central, vengador de su padre (asesinado por el que será amante de su madre, Anselmo Espinoza), lleva en sus venas la sangre del indio vencido y rechazado por el conquistador y el mundo que él impuso. El odio que desde el punto de vista del protagonista nos invade y sale en busca de las clases pudientes, ridiculizadas, caricaturizadas, es una actitud

fruto de la herencia y la coyuntura finisecular. El entorno físico villabravense, por otra parte, es el del “calor” y la “lujuria” tropicales, que se mencionan y recuerdan obsesivamente desde el comienzo mismo del relato: “¡Todo arde, todo brilla, todo es luz!” Hoy día, esa imagen del modesto calor primaveral caraqueño puede parecer risible, pero su presencia era exigida por el naturalismo de procedencia francesa (y, por ello, eurocéntrico) para explicar por qué Venezuela pertenecía a un “continente enfermo” — expresión ésta de César Zumeta, quien fue, por cierto, gran admirador de Pardo. El tremendismo, la predilección por las situaciones grotescas, el tono de denuncia, hacen de *Todo un pueblo*, en fin, un libro “moral”, como ha observado Alberto Zum Felde (171).

“Moral”, aunque en un sentido diferente, será también un libro publicado dos años después y considerado un clásico venezolano: *Idolos rotos*. Hay coincidencias entre la obra de Pardo y la de Manuel Díaz Rodríguez, sobre todo, en lo que concierne a la descripción de la intrigante sociedad urbana, ahora identificada a las claras como caraqueña. La diferencia está, no obstante, en la óptica crítica que supone el protagonismo de Alberto Soria, un escultor. La discusión ética se desplaza hacia el problema del arte y del creador enfrentados con un medio con el que a duras penas pueden entenderse. *Idolos Rotos* es la historia de un fracaso, de una ruptura, como indica el título. La frase final es un melodramático *finis patriae* que no carece de ambigüedad. No se trata, como en un primer momento se pensó, de un rechazo del propio país, consustanciado con la barbarie campesina — excusa pusilánime para el escapismo. Acabarse la patria es, también, situación propicia para buscar nuevos espacios y perspectivas que permitan revisar los conflictos previos. No por coincidencia los protagonistas de las siguientes novelas de Díaz Rodríguez están puestos al margen, desterrados o vecinos, pero no del todo ajenos a ese objeto literario que es Caracas.

Contemporáneo de Pardo y Díaz Rodríguez, Rufino Blanco-Fombona publicará también una novela caraqueña notable: *El hombre de hierro* (1907). El ridículo y apocado Crispín Luz que la protagoniza es igualmente un hombre en crisis con su entorno y guiado por una vocación de derrota. Rezumando humor negro y ánimo satírico, esta vez más limitado hacia un sector social específico, el de la burguesía mercantil, la obra de Blanco-Fombona continúa en líneas generales la empresa de *Todo un pueblo*. La hipocresía será nuevamente el blanco. La revolución final recuerda asimismo la de *Idolos rotos*. Sin embargo, añadido curioso, esta novela introduce una nueva dimensión de Caracas que completa la representación determinista. La capital se nos pintará no como simple ciudaducha por su psicología social, sino como representante de un tipo distinto de conglomerado, en convivencia aún con la naturaleza. La ciudad europea típica se ha impuesto, gracias a la sucesión de siglos y culturas, al mundo natural, lo ha suprimido o lo ha sometido a sus intereses económicos o estéticos. La Caracas de Blanco-Fombona es víctima, en cambio, de dicho

mundo. Varias secuencias de acción colectiva, “épica”, tendrán lugar debido a los temblores (III, 3). El Avila, la montaña que se levanta al norte, resultará a su vez no un simple objeto de orografía decorativa, sino un “león” que “ruge” amenazante y, según los rumores, un volcán a punto de estallar (III, 4). De esta forma, nuestra semicivilización es explicada por algo más que el mero “trópico”, también mencionado.

Como vemos, en un período de ocho años al menos tres títulos importantes de la historia novelística venezolana se ocupan de la capital como marco y soporte de sus respectivas fábulas. Es precisamente el momento de reasimilación de la estética naturalista por autores lindantes con el modernismo o abanderados de él. En un lapso de tiempo más amplio e inmediatamente posterior, el que comprende al auge y la decadencia del mundonovismo en el continente y en el país, verificaremos un exilio de la ciudad cuyo máximo exponente será, como sabemos, Rómulo Gallegos. Empresas narrativas fascinantes que tienen lugar por esta época tocan el ámbito caraqueño, pero lo urbano como elemento desencadenador de la ficción no es precisamente común ni define una tendencia plural.

El fin de la dictadura militar en 1958 supone para Venezuela un cambio de estructuras y preocupaciones que se hará patente en diversas manifestaciones literarias. La novela participa de estos reajustes temáticos y estilísticos. Particularmente, debe destacarse el renacimiento de una densa imagería de lo caraqueño. Desde el grupo de *Sardio* hasta nuestros días, abundan los autores dispuestos a plasmar la gran urbe en su producción. Sólo haciendo un enorme esfuerzo de síntesis podremos seleccionar tres de ellos que nos permitan, por la vía del contraste con los novelistas mencionados anteriormente, distinguir transformaciones y fidelidades en el modo elegido de inscribir a Caracas en el cuerpo novelesco. Pertenecientes a generaciones diferentes, con criterios literarios poco similares, estos tres nombres son los de Salvador Garmendia (Estado Lara, 1928), José Balza (Estado Delta Amacuro, 1939) y Francisco Rivera (Caracas, 1933).

Día de ceniza (1963), uno de los libros más importantes de Garmendia, sintetiza aspectos patentes y ocultos de una Caracas metida de lleno en la Era del Petróleo, que ya no es la ciudad-villorrio, sino un amasijo informe de lujo y miseria contrastantes. El entorno rural al que se accedía fácilmente ha desaparecido ahora. Ya en el primer capítulo, el universo ciudadano se presenta íntegro. Por una parte, nos toparemos con la “ciudad moderna” concebida como modelo general. En ella dominan “el tránsito, la agitación continua”, perceptibles incluso desde un sitio aislado como el café-bar Victoria Arduino, ámbito introductorio de las acciones (9). Abunda la fauna oficinesca, pequeño burócrata, a la que pertenece el mismo protagonista, el abogado Miguel Antúnez. Caracas sólo empezará a configurarse en medio de la modernidad urbana abstracta cuando Antúnez sienta “los ojos llenos de sol, acuosos y calientes, como si los hubiese tenido un buen rato en agua hirviente” (11):

estamos, una vez más, en la zona tórrida. Aún más caraqueña — especialmente en los tempranos años 60 — es la atmósfera de violencia a la que alude uno de los personajes: manifestantes frente al Congreso, el día anterior, iban a poner fuego en un autobús; la policía los dispersó “a porrazos” (13). Escandalizados por la situación se muestran un español y un canario que trabajan en el local: “Una tierra tan rica, un país como el vuestro...” (16). No sólo en este capítulo sino en toda la novela los inmigrantes del sur de Europa reaparecerán persistentemente. Han sido atraídos por la riqueza fácil con que se hacía publicidad en el exterior a la Venezuela de entonces. Fenómeno remotamente parecido al de Argentina cincuenta y más años antes, la inmigración transforma el rostro del país y se incorpora a él no sólo racial y económica, sino psicológicamente: el suicidio del protagonista de la novela va a ser precedido y auspiciado por el de su cliente, el italiano Filippo Paturzo, que se ahorca con sus propias sábanas (XVI). Llegamos, de esta manera, a otro rasgo de la Caracas garmendiana. La angustia que se respira en su gente no proviene, como en otros novelistas de la misma época, del enfrentamiento manido de la capital y la provincia (especie de menosprecio de corte y alabanza de aldea). La enrarecida vida urbana, la vida “mala”, según adjetivo predilecto del autor, es la medida justa de un estilo — o una *imago mundi*, agregaríamos — que ha sido llamado “informalista”, entre otros, por Angel Rama. Los elementos de la realidad, en la que nada parece encajar, hecha como está de riqueza y pobreza revueltas caos de tradiciones rurales antiguas y desarraigo presente, son captados con lente deformador. Los hombres y las cosas descritos se degradan expresionistamente. La mugre y la basura pululan en todos los recodos de la ciudad, especialmente en el centro, donde se desarrolla la mayoría de las acciones. Cronológicamente estamos en pleno carnaval, con lo que esto representa: lo extraño e inverso parece la moneda común. Mientras dice terrezas y jura afecto a su amante, Antúñez reprime su desesperada actividad intestinal (V); Paredes, su colega, intenta neuróticamente compaginar su trabajo con una “sublime” inspiración poética; las avenutras burdelescas, además, proporcionan un verdadero marco mitológico a estos profesionales del derecho (VI). Este círculo humano, corrompido, gris y frustrado, sin idealismo verdadero, se repetirá como sabemos en otras obras de Garmendia, hasta la aparición de *Memorias de Altagracia* que, como ha dicho uno de sus críticos más sagaces, Oscar Rodríguez Ortiz, implica no sólo el fin de un ciclo narrativo urbano, sino “el hallazgo de un espacio provinciano como [nuevo] epicentro”, con sus consecuentes “obligaciones literarias” (*Memorias* 26).

D (1977), una de las novelas más representativas de José Balza, nos colocará ante un distinto patrón de lectura de Caracas. La dicotomía ciudad/campo está en el eje de la fábula, como en otras obras suyas anteriores y posteriores. Un famosísimo *disc jockey*, en la cima de su éxito, abandona de pronto la capital, hacia 1960, para instalarse en el delta del Orinoco; tiempo después otro hombre va en su busca para instalarse en el delta del Orinoco;

tiempo después otro hombre va en su busca para entrevistarle. Del encuentro surge una historia de la radio venezolana, entretejiendo destinos dispares, personajes reconocibles extratextualmente y personajes que no llegan a serlo, más bien personificaciones mistericas al estilo lezamiano. Algunas variedades de la lengua hacen acto de presencia: la del *Orinoco Ilustrado* de José Gumilla; la actual, desde la oralidad implícita en la entrevista grabada hasta la intersección de lo oral y lo escrito en la publicidad radiofónica; finalmente, la expresión literaria propiamente dicha, que se infiltra en las múltiples disquisiciones crítico-filosóficas de los personajes, así como en la “voz de escritor” que se descubre urdiendo una poética totalizadora del libro en el último capítulo. Justamente, esta voz nos explica que el narrador anhela carecer “de identidad, aunque pueda convencer al lector con su existencia: sólo para llevarlo a una segunda máscara: y luego a una tercera: a esa infinita sustitución que es la literatura” (265). Los narradores de *D*, en efecto, se sucederán y se confundirán unos con otros en un laberinto intrincado desde el punto de vista de la enunciación y de la anécdota circular y vaga, dando así primacía a la radio como “símbolo del país que fue y alegoría de la memoria y el imaginario colectivo” (*Intromisión* 111). Si con las emisiones radiales el discurso de Caracas, es decir, la civilización, invade, coloniza y se multiplica en todos los rincones de la nación, incluso en el apartado Orinoco, la misma crónica de la radio, en cambio, puede hacerse, como ha dicho Rodríguez Ortiz, con “montaje” y “materiales de aluvión”, o sea, trasponiendo el paisaje deltano a la escritura. Recordemos que uno de los narradores ha hecho explícito el contraste ciudad/selva: la primera es “enceguecedora”, en ella la popularidad es “ruidosa”, sus seres la habitan “perdidos”; los hijos y las mujeres que se tienen en ella son “prestados”; la segunda, por el contrario, es “silencio y verdor”, su existencia aunque más desolada es “más intensa”; en ella los sonidos, como en los días genésicos, son “aún no creados” (16-18). La trayectoria del **disc jockey** Olivares conduce, literalmente, a una “renuncia” a todo lo proveniente de Caracas: fortuna, fama (22). Ya en el Delta, se instala en una “vieja casa” como un “traje perfecto” (16): estamos por consiguiente, en lo que Bachelard denomina “espacio feliz”, de intimidad y ensoñación, muy distinto al espacio urbano, plagado no sólo de superficialidad sino de violencia guerrillera y publicidad atosigante. La síntesis del país se logra únicamente a través de la escritura, que atrapa y reúne la diversidad.

Ultimamente, la aparición de *Voces al atardecer* (1990), de Francisco Rivera, agrega nuevas perspectivas al retrato de la ciudad novelada rigurosamente por Garmendia y Balza. El protagonista de *Día de ceniza* no era caraqueño, sino barquisimetano; la alienación ciudadana podía aún conectarse con la pérdida de un reino de la niñez (81). Los protagonistas de *D* son entidades difusas, entre dos aguas, las del Guaire y las del Orinoco. Los personajes de la novela de Rivera, aunque se desplazan al interior y al exterior de Venezuela, lo harán siempre de cara a su ciudad, donde tendrán significado social y espiritual

sus idas y venidas. Las diferencias, no obstante, no se limitan a eso. La semblanza de la urbe es hecha desde las postrimerías y el **crepúsculo** de país pospetrolero en que hoy vivimos. El horizonte histórico explícito de sus personajes está fijado por el antes y el después de la célebre devaluación del bolívar en 1983 (130). La clase media, la alta y, su bisagra por excelencia, los intelectuales, despiertan del sueño de prosperidad y excentricidad decadentes en que estaban sumergidos. Con los pies puestos en tierra, el narrador múltiple pasa revista a una nómina de seres que se estrellan contra la realidad, pereciendo a veces en el impacto. Una Caracas pueril, infatuada de arte ajeno al entorno, adquirido no por necesidad de expresión o esfuerzo propio, sino por puro poder suntuario y para satisfacer modas sucesivas, sale al encuentro de sus protagonistas, cuya moral, entonces, no puede ser otra que la del superviviente. Como tal se confiesa Pedro Salazar (23). De hecho, la pareja compuesta por él y Mariana, así como su psicoterapeuta, Finkelstein, al iniciar su vuelta atrás mediante la memoria, encuentran un mundo en escombros del que han logrado escapar gracias a la asimilación de sus verdades íntimas, las voces de su psique. Las otras voces, las del exterior, son los fatales cantos de sirena que ya hemos visto en las diversas novelas de Caracas: la sociedad cerrada, claustrofóbica, que en las obras de Pardo, Díaz Rodríguez y Blanco-Fombona, aunque capitalina es provinciana, generará el “chisme” como forma de violencia verbal; el chisme que retrata Garmendia, sesenta años después, será oficinesco (IV); el de Balza, farandulero. En la creación de Rivera prevalecerá el de los medios artísticos e intelectuales, con toda su mordacidad y sordidez particulares. El lenguaje de la novela es, por otra parte, rico en registros coloquiales y cultos propios de los caraqueños, con la presencia friccionadora como lengua franca de los **mass media** imperantes. Los varios narradores, la asimilación del pasado en el presente como materia del discurso, completan el cuadro heteroglósico de la obra, en el que no debemos olvidar su diálogo subrepticio con una serie de textos de autores tan diversos como Leonardo de Vinci, el Padre Las Casas, Margaret Atwood, Joyce Carol Oates y Petronio. Lo importante, sin embargo, es subrayar cómo esta pluralidad ilustra la dispersión y proliferación de códigos de lo caraqueño, cada vez más cosmopolita pero cada vez más engañoso: “es lamentable”, dice un personaje, “aquí en Caracas, entre la gente llamada culta, el racionalismo es lo que más se lleva. Tenemos al menos un siglo de atraso” (15). Con estas palabras, *Voces al atardecer* atrapa irónicamente, desde sus inicios, el orbe artificioso, prestado y narcisista de la rica ciudad de los 70 y 80, liquidada en el aquí y ahora narrativo.

II

Seis novelas, dos momentos históricos: ¿podría definirse, como conclusión, una poética de lo urbano que se prolonga desde principios de siglo hasta

la actualidad? Quizá no formalmente. Algunos cambios o constantes en la captación novelesca del entorno caraqueño, con todo, podrían entresacarse. En primer lugar, verificamos una transformación esperable de una tríada a otra de autores: el país agrario pasa a la sociedad de la megalópolis, cuya bonanza petrolera no logra saldar totalmente el pasado de miseria y, más bien, lo complica, al insertarlo en los vaivenes del internacionalismo y la modernidad. En segundo lugar, si bien puede aducirse que una interpretación satírica de la ciudad perdura, hemos de aceptar que los modos de asumir críticamente lo urbano se han hecho más oblicuos y ambiguos: Garmendia nos proporciona el modelo narrativo de la degradación informalista; Balza elige la vía del contraste, la del comercio imaginal entre las dos Venezuelas; Rivera equipara su novela a un epílogo y el esbozo de una ética de la supervivencia habla por sí solo del deseo de cancelar una época de nuestra nación y nuestra sociedad, sea con nostalgia, sea con alivio.

¿Qué propuestas perduran en nuestra novela urbana con el paso del tiempo? Ante todo, el lenguaje de las destrucciones parece no agotarse. Pardo, ya de entrada, borra la ciudadanía de nuestra ciudad, si así pudiera decirse, al reducirla onomásticamente a una villa. El fin de la patria y de Caracas en Díaz Rodríguez adquiere la forma de una de nuestras fragorosas revueltas armadas. A ésta, Blanco-Fombona añade la sublevación de la naturaleza. El protagonista de Garmendia opta por una sinécdoque: acaba con su mundo acabando consigo mismo. La iniciación selvática, en Balza, clausura la realidad del mundo urbano y la convierte en relato, en textualidad periodística. Mirar al pasado y ver una Caracas desaparecida son una misma cosa para Rivera. Caracas asume plenamente su condición de ciudad hispanoamericana al ser inventada e inventariada a través de sus sucesivas demoliciones y fracasos, no a través de su persistencia en la historia o sus refundaciones, como sucede con las ciudades europeas (Castellano Girón 104).

Además de esto, curiosamente, las seis novelas coinciden en testimoniar una Caracas fabulable desde sus periferias. Es el lugar de individuos signados por su raza, su insignificancia, su condición de artistas o, incluso, por un distanciamiento que puede ser físico y psicológico con respecto al grueso de la gente. Para estos seres, como vemos, la existencia de un centro espiritual — metáfora antiquísima de la ciudad — está problematizada y sus visiones de mundo nos hablan más bien de confinamientos y soledad. Ni para ellos ni para su medio parece haber oportunidad de consustanciación. La armonía del hombre con su espacios se fractura. Como ha dicho el filósofo suizo Denis de Rougemont, hasta ahora las historias de amores felices no son interesantes ni despiertan la pasión incondicional de los lectores. La relación entre Caracas y sus habitantes es, precisamente, una historia de amor infeliz. No es improbable, por lo tanto, que la novela caraqueña prosiga en esta línea. Poblada de exilios íntimos o reales, la ciudad que han conocido sus mejores autores continúa siendo toda lejanías.

OBRAS CITADAS

Directa:

Balza, José. D. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

Blanco-Fombona, Rufino. *El hombre de hierro*. 1907. Caracas: Editora Latinoamericana, 1960.

Díaz Rodríguez, Manuel. *Narrativa y ensayo*. Orlando Araujo, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

Garmendia, Salvador. *Día de ceniza*. 1963. Caracas: Monte Avila Editores, 1968.

Pardo, Miguel Eduardo. [*Todo un pueblo*.] *Villabrava*. 1899. Paris: Bouret, s.d.

Rivera, Francisco. *Voces al atardecer*. Caracas: Editorial Planeta, 1990.

Indirecta:

Castellano Girón, Hernán. "Ciudad existencialista, ciudad surrealista: A propósito de dos novelas santiaguinas". *Pedro Lastra o la erudición compartida: estudios de literatura dedicados a Pedro Lastra*. Mario A. Rojas y Roberto Hozven, eds. México: Premia Editora, 1988.

Rama, Angel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1975.

Rodríguez Ortiz, Oscar. *Intromisión en el paisaje: Estudios, crítica, ensayos*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.

—. *Prólogo a Memorias de Altagracia*. Madrid: Cátedra, 1982.

Zum Felde, Alberto. *La narrativa en Hispanoamérica*. Madrid: Aguilar, 1964.

LOS TALLERES LITERARIOS EN LA FORMACION DE LA LITERATURA DEL FIN DE SIGLO

Alejandro Varderi
New York University

Antecedentes

No es posible entender una zona importante de la literatura que en Venezuela se produce ahora, cuando pareciera que el siglo y, más aún, el milenio, se cierra sobre nosotros; sin remitirnos a la experiencia de los talleres literarios que surgen espontánea e institucionalmente en el país, desde mediados de los años setenta.

Las razones que motivaron la aparición de tales focos de encuentro, especialmente en la capital, tienen mucho que ver con la situación general del panorama literario para aquel entonces, donde la generación del 58, con contadas excepciones, se había asentado, ocupaba los cargos burocráticos del poder cultural, disfrutaba de eternas bolsas de trabajo a expensas del Estado, o/ y navegaba en las aguas etílicas de los bares ubicados en la populosa zona de Sabana Grande. Esta postura de desencanto y apatía tenía sus raíces en la frustración que, por un lado, muchos autores de izquierdas sentían ante lo inevitable de haberse doblegado al sistema capitalista, que la guerrilla de los años sesenta había intentado destruir, siguiendo el ejemplo de Cuba; y por otro, a su ausencia del panorama internacional — especialmente cuando con el **boom** la literatura de la periferia latinoamericana había empezado a ser “descubierta” y por ende “redescubierta” en los centros¹.

Ante un paisaje tan desolador no es extraño que la literatura venezolana de los sesenta llegase a la nueva generación, signada por un desprestigio, no tanto de las obras como de los autores que las habían producido. Este malestar,

sólo intuido entonces por los más jóvenes, se encontraba lúcidamente sopesado por ciertos intelectuales que permanecían al margen de las peñas y grupos auto-complacientes; quienes vieron en el taller una posibilidad de canalizar las inquietudes de una generación sin rostro ni ídolos que la identificara.

Sin descontar la importante labor realizada por los talleres a lo largo del país, voy a centrarme aquí en el taller urbano; y concretamente los que se formaron en Caracas desde mediados de los años setenta.

En 1975 el Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos” (CELARG) por iniciativa de su director Domingo Miliani, Leopoldo Zea — quien desde México había traído la idea — y, especialmente, Oswaldo Trejo; fundan los primeros talleres de la serie². Talleres en el clásico sentido de la palabra: financiados por el Estado y divididos en seis áreas específicas — poesía, narrativa, ensayo, cine, teatro y guiones de radio — a los cuales se accedía por concurso, presentando trabajos previamente producidos. Durante un año, un promedio de diez autores se reunía semanalmente con un coordinador, a fin de leer y discutir textos propios y de escritores invitados. Cada participante recibía una bolsa de trabajo, con la condición de que al finalizar el período entregara un libro que sería publicado en la colección “Voces Nuevas” del CELARG, creada especialmente para tal fin.

En abril del año siguiente otro escritor disidente, Juan Calzadilla, con el apoyo del profesor José Santos Urriola funda el Taller de Expresión Literaria de la Universidad Simón Bolívar, que pondría en circulación la revista *La Gaveta Ilustrada* (1977-81). Calzadilla, poeta, pintor y crítico de arte; contaba con una larga experiencia en estas lides, ya que no sólo había animado proyectos semejantes en otras zonas del país, sino que había sido miembro fundador de “El Techo de la Ballena”: colectiva de artistas y escritores, clave para entender la repuesta de los intelectuales al “clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964”³.

A mediados del 77, terminadas las actividades del taller de narrativa del CELARG dirigido por Antonia Palacios, varios de sus integrantes por iniciativa de Alberto Guaura, decidieron seguirse reuniendo, ya desligados del compromiso institucional. Surge así *Calicanto*, taller coordinado por la misma escritora en su propia casa: “Calicanto” — de ahí el nombre adoptado por el conjunto, cuyo órgano de difusión sería la revista *Hojas de Calicanto* (1977-83).

Por uno más de estos tres talleres, surgidos consecutivamente, pasaría la mayor parte de los nuevos autores que hoy contribuyen a dar forma a la literatura del fin de siglo y, por qué no decirlo, constituyen también la generación de relevo en los cargos del poder cultural, las editoriales, los museos, la prensa y el periodismo audiovisual.

Los talleres del CELARG

A más de quince años de haber sido fundados, siguen promoviendo y en especial sirviendo de punto de encuentro para los nuevos autores; si bien adolecen de fallas, producto de la propia estructura sobre la cual se asientan. Su institucionalidad los hace inamovibles e impermeables a los cambios, que no sólo los integrantes sino el país mismo han sufrido en los últimos ocho años: las bolsas de trabajo no se corresponden con la pérdida del valor adquisitivo de la moneda; la colección “Voces Nuevas” ha permanecido paralizada desde hace varios años por falta de recursos, con lo que el trabajo del taller no se difunde; y algunas áreas, como la de guiones de radio, ha debido cerrarse por falta de interés por parte de las emisoras y de quienes en ellas trabajan.

Ello no significa, sin embargo, que en el pasado hubiesen contribuido realmente a formar escritores. Entre 1975 y 1982, por ejemplo, años del **boom** tallerístico, el estadio de la formación fue un problema que los talleres no supieron abordar, a raíz de las características del doble comportamiento que signó al conjunto: una fracción considerable de sus integrantes, o contaba con experiencia previa en talleres independientes, surgidos espontáneamente a partir de la interrelación entre sus miembros, que les llevó a anteponer la duda ante la dinámica de éstos; o enfrentaban sin interés real este primer contacto, movidos por la posibilidad de disponer durante un año de una beca — como bien lo ilustraba el marcado ausentismo a las reuniones de trabajo, y la negativa de muchos a entregar la obra final al terminarse el período... Por otra parte, algunos de los directores, más que asumir su función como guías de un taller — cuya mecánica también exige la disección, experimentación, ejercitación del texto y la práctica manual con el lenguaje — condujeron las discusiones sólo a partir de la lectura de trabajos personales de los participantes (en su mayoría anteriores al taller), de escritores invitados y autores varios; ajustando así la experiencia al campo de la docencia que provee información pero no se involucra en el enfrentamiento directo entre el tallerista y la página en blanco.

Formación y experimentación son, entonces, los objetivos que un taller debe perseguir para tener un buen funcionamiento; pues no puede confundirse con una clase de literatura, tampoco con lo que en Estados Unidos se conoce como cursos de “creative writing”, no. El equilibrio que garantiza el éxito de un taller se logra combinando las dosis precisas de ingenio y afinidad entre los miembros, poder de atracción por parte de quien lo coordina, y consistencia del grupo para reunirse.

Calicanto y *La Gaveta Ilustrada*, entre 1976 y 1983 aproximadamente, desde mecánicas y con estéticas distintas cumplieron los propósitos que el trabajo de taller alienta; y constituyen un punto de referencia importante, no sólo para entender los antecedentes de muchos autores de la generación del fin de siglo, sino para hacer un seguimiento, a través de sus revistas, de la actividad literaria que se realizó en el país durante aquellos años.

***Calicanto*: el taller abierto**

Visto desde afuera, ya que no participé directamente en la experiencia, *Calicanto* guarda para mí la forma de un imán que atrajo a autores de generaciones y grupos sociales diversos, con ideologías muchas veces opuestas pero que sin embargo compartían una misma pasión por la palabra y, sobre todo, por el intercambio de ideas y la confrontación de puntos de vista — sin descontar una profunda admiración hacia su directora. De hecho, Antonia Palacios **territorializó** la experiencia: literalmente, al constituirse su casa, y con ella todo lo que el prestigio de la escritora representaba, en la geografía escogida para los encuentros. Y literariamente, pues su estética — centrada en el poder lúdico del lenguaje y la recuperación, a través de la memoria, de un país idealizado — sin imponerse, aglutinó los diversos intereses del taller.

En este sentido *Hojas de Calicanto*, en su eclecticismo, abrió sus páginas a poesía, prosa, ensayo y entrevistas con autores de múltiples tendencias. Desde la experimentación con el lenguaje en Lourdes Sifontes y Alberto Guaura, hasta los textos cargados de humor y anclados en lo cotidiano de Eduardo Liendo; *Calicanto* demostró que la pluralidad de muchos cuerpos distintos podía tener cabida en un mismo espacio textual y físico.

Un encuentro de tal naturaleza por un período sostenido de varios años, permite evidentemente que se vayan perfilando afinidades y aparezcan grupos con propuestas mucho más definidas. Fue éste el caso de *Tráfico* y *Guaire* quienes, tomando como referencia lo citadino, y reaccionando contra la sensación de “Torre de los panoramas” que iba envolviendo a *Calicanto*; se decidieron a “dialogar con el país”. Ello, elaborando una “poesía de la calle” donde se transplantaba lo conversacional de Roque Dalton y Nicanor Parra; así como el impacto de la metáfora en Gervasi, Cadenas, Silva Estrada y Crespo, al marco urbano. El surgimiento de estas disidencias es una prueba concreta del éxito del taller abierto; una modalidad que probablemente reaparezca en el futuro, siguiendo el devenir cíclico de tendencias, movimientos y estilos como constante dentro de la modernidad.

***La Gaveta Ilustrada*: el taller cerrado**

Si bien el taller literario de la USB no se pretendía cerrado, la misma mecánica del trabajo llevó a que, al año de haberse empezado a reunir, el núcleo quedase constituido. Emilio Briceño Ramos, Juan Calzadilla Arreaza, Gustavo Guerrero, Elvira García, Antonio López Ortega, Julia Marina Müller, Miguel Ángel Piñero, Tomas Richter, y yo mismo, con la coordinación y guía de Juan Calzadilla; laboramos durante dos años, martes y jueves, en las aulas 201 y 202 del Edificio de Matemáticas y Sistemas, y a partir de 1978 en las casas de los integrantes.

La razón por la cual *La Gaveta* funcionó como taller cerrado, se debe en gran medida a las condiciones que motivaron su aparición. Fue creado dentro de una universidad científica y atrajo a estudiantes de los primeros semestres; así que la media de sus integrantes no alcanzaba los veinte años, y la mayoría estudiaba física, química, ingeniería o matemáticas; con lo cual se rompían los esquemas que encasillaban al hecho literario dentro del marco humanístico.

Además, poca o ninguna práctica teníamos en la literatura, lo cual le permitió a Juan Calzadilla poner en funcionamiento sus teorías sobre “la escritura abierta”⁴; llevándonos a asumirla como tarea lúdica, de juego y celebración: una fiesta donde, a través de los ejercicios de escritura automática, aprendimos a desinhibirnos, vencer el temor inicial ante la página en blanco; y descubrimos, simultáneamente, el poder poético del lenguaje para trascender la realidad del objeto que nombra, e imbricarse en una red infinita de asociaciones, a fin de producir textos con sentidos diversos que convergerían en un texto único.

Comenzando con las experiencias más sencillas de automatismo psíquico propuestas por los surrealistas, y que comprendían el “cadáver exquisito” y el poema collage; el grupo generó una voz colectiva, múltiple y unívoca simultáneamente. No una pluralidad de cuerpos, cual era el taller abierto, sino un **cuerpo plural** donde las individualidades se diluían, hasta el punto de hacer imposible reconocer quién había escrito tal o cual fragmento. Ello nos permitió ir ampliando el radio de acción; decir “ángeles” o “paisaje” o “vuelcos” o “suicidio” e inmediatamente escribir cada quien un texto, que al ser leído en alta voz se conectaba con los otros hasta generar una historia de sentido único. También apropiarnos, por ejemplo, de las imágenes contenidas en una fotonovela, para inventarle un nuevo diálogo que las transplantara a un contexto mucho más actual y crítico. O dismantelar el poema “Vuelta a la Patria” de José Antonio Pérez Bonalde, recortando todas las palabras del mismo a fin de volverlo a armar bajo el nuevo título “Patria a la Vuelta”.

La culminación de esta técnica se encuentra presente en dos proyectos escritos a ocho manos: *Sylvia*, novela colectiva, y *Ritos Cívicos*⁵, libro fragmentario centrado en lo urbano. Y al llegar a este punto es necesario precisar que la ciudad fue el espacio físico y estético del grupo. No sólo porque todos habíamos nacido en Caracas o vivido allí desde la infancia; sino porque sólo ella en su carácter de **corpus** colectivo, y por ende anónimo, puede producir incontables encuentros tan intensos como efímeros.

Efectivamente: no existía comunión entre nosotros, más allá de la que requería el lenguaje. Una vez levantada la sesión de trabajo, cada quien seguía separadamente su camino. Ningún texto mejor entonces para definirnos, que el “rito cívico” donde se consignan las peripecias del señor Gutiérrez a fin de poder cruzar una calle citadina:

“Gutiérrez cruza una calle. Sin embargo en la mitad de ésta nota que está atrapado entre dos hileras de carros y que la estrechez del camino le da pocas esperanzas de movilidad. De tal manera que decide caminar a lo largo del sendero de asfalto esperando encontrar algún orificio de salida. A lo lejos divisa una mujer que viene en dirección opuesta. Ambos se encuentran, sin embargo no hay espacio suficiente para cruzar. Gutiérrez le propone, acercando su boca al oído, que él puede muy bien agacharse a ras del suelo y que ella, previo impulso sobre su espalda, avance hacia el lado opuesto. La maniobra, después de varios intentos, parece no resultar. La mujer piensa en subirse a uno de los capós de los carros y abrirle paso a Gutiérrez, pero esto tampoco resulta. De pronto ambos encuentran la solución en una mirada mutua que se han clavado. Bajo pacto tácito deciden abrazarse; unen sus caras, sus pechos, entrelazan sus piernas... Tratan de girar y cuando ya llevan recorridos 45 grados notan que sus cabezas chocan con la latonería de dos carros paralelos a su posición. En vista de esto, deciden unir sus cabezas al máximo, de forma que encajan sus labios en un sólido beso, logrando así girar los 45 restantes. Agradecidos mutuamente, ya del otro lado, se dan la mano y continúan su travesía a lo largo del sendero” (45).

Ese “sólido beso” del lenguaje, tan apasionado como breve, describe en *Sylvia* el itinerario obsesivo para definir a una mujer, de la cual sólo conocíamos el nombre. Alguien dijo “Sylvia” y todos empezamos a escribir capítulos que después se unirían para darle al texto su forma definitiva. El número VII, por ejemplo:

CAPITULO VII

La avenida comienza a verse poblada por figurillas de carne que el viento conduce a placer en un sólo flujo sinuoso de vestimentas y tenues pliegues de piernas o de brazos. Unas y otros se entremezclan, sin que los toque en modo alguno, el parecer de los poseedores a quienes por su parte se les ha escapado ya todo movimiento de miembros y de pájaros carbónicos que los rebasa y empuja a cierto punto, a cierto destino inmediato del cual ellos pretenden ingenuamente tener certeza; sin advertir la relación que guardan con las aves auyentadas a golpes de claxon, con las nubes en descenso de millares de hojas pardas que la arboleda eyacula en medio de su más apacible, secreto susurro.

El viandante pierde la marcha de su cuerpo, el rumbo subterráneo que de alguna manera lo incluye, pese a su voluntad de simple figura que durante la mañana surca el pavimento tan sólo ocupado por su cuerpo. Mientras tanto, el tiempo corre por las avenidas interminables; pareciera perderse detrás del horizonte de torres y de grúas, a no ser que alguna luz roja lo detuviera oportunamente: ¿De qué memoria puede dar prueba el horroroso hociqueo de la lluvia en el cristal sin horizonte de la ventana? ¿El trato que te daban las sábanas mientras yo cuidaba tu sueño del hotel “La Azucena Roja” allí, en la penumbra que el manantial del aire acondicionado empujaba como el ronroneo del agua oscura de un dique que contenía tu sueño silenciado por una respiración tan liviana que por ella continuaba hablando un ángel? ¿A qué

pueden reducirse estos testimonios apenas conservados — y ni siquiera registrados — por la mirada esquiva del recepcionista dándonos la llave del cuarto 18, segundo piso, y de los que una miserable factura no consignaba más historia que la anotación clara, escueta y prosaica del número y precio de la habitación, y el billete escamoteado por los intersticios de la puerta, y la bandeja con el compás de los vasos y la botella de vino, de una marca aún más difusa que la lluvia cómplice, oída detrás de los cristales?

Así, pasó el tiempo de sustituir personajes por personajes, de escribir noche a noche queriendo forjar una memoria a espaldas de mí mismo y saber que a las dos o tres de la mañana cualquiera podía meterse en el cuarto y decirnos: ¿Te acuerdas?

Y yo entendía que ya había de detenerlo todo allí, que el ciclo recomendaba, que no era más que la suplantación de mis protagonistas. Sin embargo, salía de nuevo a buscar alguna cara de mujer aún a conciencia de que aquello no era sino la fuga emprendida desde el principio, la fuga de las seis de la tarde, la justificación de mis ocho horas de oficina y del entierro de mi nombre en la guía telefónica.

Sylvia, ya no sé si debo atribuirte a la nada o al silencio, pero no estoy obligado a olvidar. No sé si me dirijo al aire cuando escribo estas líneas — suponiendo que estás en alguna parte —, que sigues observándome desde la ventana. Casi creo que de tanto fijar la mirada en el papel en blanco he llegado a comprender que la locura no está lejos de los grandes espacios que, persiguiéndote, mi letra no cesa de recorrer.⁶

En verdad resulta difícil descubrir que este capítulo surge combinando fragmentos de seis capítulos escritos separadamente por seis autores diferentes...

La Gaveta Ilustrada como órgano de difusión del taller, se perfiló estéticamente, pues, en torno al trabajo colectivo; que incluyó igualmente proposiciones abiertas del grupo hacia el ambiente cultural local, con objeto de desmitificar ciertos usos y criticar otros. Surgen así Victor Melián Vedia y Collazos Varela: dos autores ficticios a quienes — en el caso de Melián Vedia — se provee de copiosa obra inédita, a fin de dar origen a un escritor que habría pasado desapercibido para la crítica. Mientras que a Collazos Varela se le pone a ganar concursos literarios, plagiando textos de autores como Antonio Arráiz y Dionisio Aymará; ello con objeto de condenar la manipulación y el facilismo de tales eventos en el país.

De hecho, la mayoría de los integrantes de *La Gaveta* se negó siempre a participar en concursos, figurar en sus listas de jurados, y ocupar cargos dentro de los organismos culturales. En este sentido, la propuesta grupal superó el marco cerrado del taller para tomar una posición claramente opuesta, tanto a los concursos como a la parcialización de la crítica en general, la burocratización e inercia de las instituciones culturales del Estado, y la negativa de muchos sectores a aceptar el carácter lúdico de la escritura como vía para la renovación del lenguaje — tal cual lo consignan los Manifiestos publicados en los números

1, 5, 7 y 9 de la revista.

Como los primeros talleres del CELARG y *Calicanto*, *La Gaveta* debía tener una vida limitada. En su etapa final, Celeste Olalquiaga, quien hoy se ha incorporado con su trabajo ensayístico al discurso crítico internacional en torno a la modernidad, aportó ideas y textos. El año 81 marca el agotamiento definitivo de la propuesta colectiva, y la disolución final del taller. Algunos de sus integrantes seguimos explorando las posibilidades de la ciudad como tema, asociándonos al *Grupo Peligro*: colectivo de escritores, arquitectos, fotógrafos, cineastas y artistas visuales que, entre 1982 y 1984, realizó una serie de proyectos centrados en el manejo artístico de la escala urbana.

Pero de aquella experiencia quedan los 13 números de la revista, donde también se dio cabida a autores de las más diversas tendencias: Roberto Juarroz, Gonzalo Rojas, Armando Romero, Salvador Garmendia, Esdras Parra, Roberto Echavarren, María Clara Salas, Yolanda Pantin; son algunos de los nombres que allí se dieron cita. Además, *Ritos Cívicos* y *Cuerpo Plural*⁷, antología de textos individuales.

Los frutos de todas estas experiencias con los talleres literarios, como apuntó una vez Oscar Rodríguez Ortiz, no nos pertenecen. Lo único cierto es que marcaron un período y perfilaron una parte de la literatura del fin de siglo; constituyéndose entonces, en un espejo donde, con todos sus aciertos y errores, quienes en ellos participamos no podremos dejar nunca de reconocernos.

NOTAS

1 Para un análisis pormenorizado del tránsito de la literatura venezolana de los años sesenta a los setenta, remito al estudio de Oscar Rodríguez Ortiz *Intromisión en el paisaje* (Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985) 127.

2 La revista *Criticarte* en su número 10 (Caracas: FUNDARTE, marzo 1986) publicó un recuento del devenir de los talleres literarios y los grupos que de ellos surgieron.

3 Angel Rama, *Antología del Techo de la Ballena* (Caracas: FUNDARTE, 1987) 13.

4 En este sentido recomiendo la lectura del manifiesto "Hacia una escritura abierta" publicado en *La Gaveta Ilustrada* N. 1 (Caracas: sin fecha).

5 *Ritos Cívicos* (Caracas: La Gaveta, 1980) 112.

6 *La Gaveta Ilustrada* N. 8 (Caracas: abril, 1979).

7 *Cuerpo Plural* (Caracas: La Gaveta, 1978) 167.

CRONICA Y CULTURA URBANA: CARACAS, LA ULTIMA DECADA

Susana Rotker
Rutgers University

Si la urgencia pudiera constituirse en un género literario, seguramente tendría la forma de la crónica periodística en la Venezuela de los años 80. Esa década marcó el tránsito entre la bonanza petrolera de los 70 y las tribulaciones actuales. Caracas es hoy una capital surcada por la inseguridad, en la que no se han cicatrizado las heridas abiertas el 27 de febrero de 1989, cuando los pobres bajaron de los cerros para asaltar supermercados y comercios, con un saldo de centenares de muertos¹. La década del 80 es, entonces, transición entre el apogeo y la violencia, transición donde la marginalidad es todavía una propuesta estética, una voluntad de conocimiento del Otro, no como amenaza sino como parte de la propia identidad.

Este tránsito entre el apogeo y la violencia recorre un espacio urbano de modernos edificios coronados por antenas parabólicas que apuntan hacia satélites espaciales, edificios rodeados de autopistas que crecen sin lógica ni disciplina, como los tumores; ranchos a medio construir en cerros que se derrumban cuando llueve, escasez de agua, restaurantes sofisticados, risa fácil y bien dispuesta, música popular del trópico, calles estropeadas, oficinas con tecnología de avanzada, una cultura de élite altamente informada y abierta al mundo exterior, una corrupción económica y política que impregna a todos los sectores con naturalidad, una población marginal tan vasta y palpable que no opera dentro de la cultura como una mera estadística, sino que es — más que una escenografía a la que ya no se le puede dar la espalda —, un cuerpo vivo que mira y respira en Caracas, un cuerpo sobre el que ha crecido la ciudad como la oculta amenaza de la arena movediza.

La crónica periodística fue la metáfora de los 80: no una escritura tersa, elaborada y macerada por el tiempo, sino la irreverencia misma, la frivolidad, la contradicción y la fragmentariedad, el deseo de desnudar y del escándalo purificador, la mezcla de cosmopolitismo con la orgullosa reivindicación de vocablos regionales, la conciencia del lenguaje y de la forma como valor absoluto en la escritura; la frecuentación del borde, de lo marginal, de aquello que se ha mantenido puro dentro de su propia corrupción pero autónomo en cuanto a los discursos oficiales.

Uno de los rasgos de Caracas como espacio de representación y referente es la mutación, la falta de historicidad. Este rasgo lo ha explicado sagazmente el dramaturgo José Ignacio Cabrujas en una de sus columnas de *El Nacional*, al afirmar que creer en el pasado es en Caracas un acto de fe. Es decir que si yo cuento que en tal esquina solía pasar mis tardes infantiles, mi interlocutor debe creer en lo único que queda de esa esquina: mis palabras. El recuerdo personal ocupa en Caracas el lugar de la materia que se ha desvanecido, **la palabra es omnipotente**. Para que exista el pasado, alguien debe pronunciarlo, **decirlo** y hacer que exista, aunque sea en una instantánea y olvidable nota periodística. Pocos ejemplos tan vívidos como éste sobre la capacidad del lenguaje para “hacer presentes” experiencias y significados, para objetivar el ‘aquí y ahora’, para trascender lo cotidiano y reencontrar zonas de significado.

La crónica ha sido un modo de re-narrativizar esa realidad fugitiva, pero de un modo distinto a la otra alternativa de la prosa que cobró fuerza durante ese período: la de la novela histórica, frecuentada por Francisco J. Herrera Luque, Miguel Otero Silva, Denzil Romero, Arturo Uslar Pietri y Manuel Trujillo. Tanto en la crónica como en la novela histórica hay, en el fondo, una urgencia similar por desdoblar los orígenes y las genealogías, por trazar representaciones imaginarias de ese Otro que se escapa al sentido — el Otro como la historia que se desvanece, como el marginal y también como el poderoso que me define y me es ajeno —; ambas formas de escritura buscaron **líneas de fuerza** para el imaginario social, o, más bien, **mitos**, si se los entiende como la narración de un secreto que la memoria busca en su pasado más arcaico o en sus instintos más nocturnos.

Toda escritura busca construir formas, paradigmas: capturar un secreto del sentido. En la novela histórica está clara la “emergencia de la ‘racionalidad’ política de la nación como forma narrativa” — cito a Homi K. Bhabha —, entendiendo como la representación cultural de la nación al conjunto de placeres y terrores del espacio y del Otro, el confort de pertenecer, las ocultas injurias de clase, la costumbre del gusto, el poder de la afiliación política, el sentido de orden social, la sensibilidad de la sensualidad, la ceguera de la burocracia y el interior de las instituciones, la cualidad de la justicia y el sentido común de la injusticia, el lenguaje de la ley y el habla del pueblo². Pero aunque toda escritura tienda a “narrar la Nación” homogeneizando y domesticando al dar un orden y un sistema a lo heterogéneo y discontinuo, mal se puede aventurar aquí que el

rol definitivo de la crónica de los 80 fuera el mismo de la novela histórica: racionalizar el espacio y el presente³.

Digamos, como primera categoría, que la crónica de los 80 tuvo el aliento de la sobrevivencia. Porque en Caracas no sólo el paisaje humano crea esta desazón de lo escondido, de lo latente; sino que la mutabilidad del entorno es constante. Allí, donde “los edificios se levantan con la misma facilidad con que son demolidos”, la ciudad se esfuma como referente y espacio de la representación, cambiando sin piedad ante la mirada que la busca para entenderla como proceso y para elaborarla como sistema de comprensión⁴. En Caracas — la ciudad sin genealogías tranquilizadoras —, la interrupción de lo cotidiano y el ataque a la historicidad son la norma: una norma que atenta contra la “construcción social de la realidad” como totalidad del sentido⁵. Ante esto, sobrevivir es buscar nuevos signos de habituación, de objetivación y hasta de legitimación de la realidad.

El gesto de **contar**, entonces, es un modo de sobrevivir en un paisaje urbano que se trasmuta a toda velocidad. Como se sabe, la narratividad es un recurso humano que permite al hombre comprender lo real representándolo, aunque su conocimiento de lo real aún no haya alcanzado elaboraciones teóricas. **Contar lo real es ya un modo de darle coherencia**, porque los acontecimientos no se presentan en orden como para ser contados, sino en forma caótica⁶. Y la crónica periodística aporta de por sí, además, la característica de lo inmediato: casi es táctil su urgencia de capturar el inaprensible presente; es también parte de su definición la fragmentariedad — de paso metáfora de ese presente —, contrapuesta al afán totalizador de la mencionada novela histórica.

Antes de continuar con el análisis de la crónica como sistema de representación, conviene revisar brevemente la historia del periodismo de la época en Venezuela. Es en los 80 cuando, efectivamente, surge con más fuerza el “nuevo periodismo”, propuesta que respondió sin duda a los requerimientos del mercado, pero también a la necesidad de recuperar contacto con lo real, de narrar los acontecimientos y de revivirlos a través de un lenguaje capaz de ponerlos en escena frente al lector, de rescatarlos de las fórmulas desgastadas y supuestamente objetivas de las agencias de noticias o de los informes oficiales⁷. Es interesante detenerse brevemente en este fenómeno — que había comenzado en algunas revistas de los años 70 y en artículos sueltos en los periódicos —, pero que se formalizó con la aparición de *El Diario de Caracas* para luego hacerse propio en otros periódicos del país⁸. Quizá lo más importante del “nuevo periodismo” fue acudir a lo inusual: el tema, el informante o el testigo no institucional, la manía de buscar la frase y la estructura mejor para **contar** la información. Esta forma de narrativizar la realidad, aunque vigorosa, estuvo restringida a ciertos espacios: *El Diario de Caracas* en sus primeros años, y *El Nacional*, pero especialmente a su suplemento dominical, “Feriado”.

El caso de “Feriado” merece especial atención, porque si bien allí se publicaron gran parte de las mejores crónicas, también debe decirse que era un

espacio como el de las *chroniques* periodísticas francesas de mediados del siglo XIX, especialmente el *fait divers* de *Le Figaro* de París. La *chronique* era el lugar de las variedades, de los hechos curiosos pero sin la relevancia suficiente como para aparecer en la secciones “serias” del periódico: igual que el material publicado en “Feriado”, suplemento que denunciaba y entretenía, irreverente y juvenil, que venía legitimado por sus críticas culturales, algunas doctas columnas y porque en sus páginas centrales se incluía el tradicional “Papel Literario”.

Fue dentro de este marco un tanto marginal dentro de la estructura del propio periódico y del mercado publicitario — por la escasez de avisos —, donde se produjo con bastante comodidad lo que hemos dado en llamar la “crónica de los 80”. Aunque tuvo más exponentes, los más destacados fueron cuatro: *Sergio Dahbar*, *Nelson Hippolyte Ortega*, *Ben Amí Fihman* y *Elisa Lerner*, los dos primeros surgidos del periodismo, los dos últimos de la literatura; los cuatro procuraron “legitimar” esos textos circunstanciales recopilándolos en libros.

Frente a la debacle, una de las expresiones escriturarias de mayor vigor en los 80 fue la de lo inconcluso, lo que empieza y termina *in media res*. La crónica no tiene el balance pensado de cada uno de sus elementos como para tener un *closure* al estilo de un cuento, puesto que para narrar con la estructura de un cuento más o menos tradicional hay que tener una cierta fe en los desenlaces o en el sentido. La urgencia de los cronistas fue la de manotear retazos de lo real, incompletos pero sintomáticos, cuadros de un personaje único que en sí quiere ser *signo* de otra cosa mayor; personajes y situaciones que han quedado “fuera” o, al menos, que aparecen como protagonistas de estos textos en un momento en que no ocuparían la primera plana de un periódico.

Cuando Sergio Dahbar rastrea insólitos personajes nocturnos como un vigilante que se vuelve loco de soledad entre los infinitos espejos y paredes de vidrio negro del edificio que custodia; cuando le sigue los pasos a un joven fascista vocacional que recorre en moto las calles de Caracas con el ánimo de hacer justicia por su propia mano; cuando conversa con el portero de un motel por horas o se encuentra con una prostituta de alto rango, cuando entrevista a algún poeta o recrea las sagas de los escritores malditos como si fueran *cowboys*, lo que hace es buscar signos de la ciudad, signos de la verdad, signos para refugiarse, para decidir acerca de una interpretación⁹. Pero el sentido común que deambula por las noches de Caracas, no suministra más que evidencias contradictorias. Como observaba Barthes:

A quien quiere la verdad no se le responde nunca más que por imágenes fuertes y vivas, pero que se hacen ambiguas, flotantes, en el momento en que se intenta transformarlas en signos: como en toda adivinación el consultante amoroso debe hacer él mismo su verdad¹⁰.

Todos van tras la decrepitud, la decadencia, la corrupción. Los personajes

entrevistados por Nelson Hippolyte Ortega son ridículos, mezquinos, hipócritas, conmovedores, rara vez dignos de compasión¹¹. Y sobre todo, corruptos que no niegan sus culpas y cuya única defensa es refugiarse en el carácter colectivo de su mal: “Lo que yo he hecho no es nada. Si yo hablara...”. Se podría alegar que los textos de Hippolyte Ortega no son crónicas porque adoptan la forma de la entrevista; pero si se las lee cuidadosamente, se descubre que el diálogo allí no es sino otra estrategia de la puesta en escena. La ficción de la pregunta y la respuesta es no escucharse el uno al otro; sin embargo, ambos participantes parecen entregados a una suerte de goce perverso. En estas entrevistas nada se demuestra, no hay un fin persuasivo, sino un origen: el chisme, el escándalo, lo que “la gente dice”. Hippolyte Ortega es el vecino indiscreto. Como tal, sus textos se erigen como cuadros con valor en sí mismos; parte de un imaginario colectivo tangible — el chisme —, y lo investiga con seriedad, le da cuerpo y lo materializa frente a un Otro que ha alimentado justa o injustamente versiones. Y allí, por medio de la palabra, algo queda congelado, grabado, archivado en la memoria, pero sin conclusiones: es una fotografía, una crónica, un signo donde se busca recomponer el sentido de lo que somos y, en todo caso, denunciarlo.

Por su parte, Elisa Lerner ha ido afilando el retrato amargo acerca de la sociedad venezolana. Su voz claramente definida a través de los adjetivos, la prescindencia absoluta de los requerimientos informativos de la actualidad y el tono casi epistolar, ocupa otra franja de representación en nombre de todo un sector mal considerado: el de “nosotras las mujeres”. Pero no se trata de “nosotras las mujeres” que hemos hecho todo bien de acuerdo con las normas del sistema social, sino de un nosotras a quienes todo les ha salido mal y que en la más absoluta soledad se debaten entre el escándalo de sus comentarios impúdicos y la sorna contra sí mismas. Los textos de Elisa Lerner como sistemas de representación abrigan con palabras este vacío del no-soy. Los personajes se identifican con lo que parece más social: los productos comerciales. El país se convierte en una canción, una marca de cigarrillos o una crema cosmética, el pasado es una máquina de coser Singer o el nombre de una calle. Todo se cosifica, los adjetivos se sustantivan y el tema femeneidad/virginidad se vuelve origen, aleph de la realidad. Cada crónica sobre una actriz instaura un **sentido** del mundo contemporáneo, como ocurre con los textos de los diversos cronistas que solían narrar en “Feriado” la vida de Elvis Presley, Edith Piaf o alguna cantante de rock: todas historias de decadencia y soledad.

La decadencia, la corrupción, el nuevo-riquismo, la soledad: temas también de Ben Amí Fihman, quien inauguró un giro para la crónica: el de la literatura gastronómica¹². Perfecta expresión de la Venezuela de los 80, hubiera tal vez complacido a los modernistas que amaban las decadencias, el lujo del lenguaje, el hedonismo, la tristeza por la futilidad de la vida y los valores falsos del rey burgués, las citas y nostalgias de los autores (y cocineros) franceses. La literatura gastronómica —, tiene un breve valor práctico, debido a la “tan cambiante e inestable” realidad venezolana: como los restaurantes aparecen y

desaparecen con velocidad, estas crónicas sólo buscan “el placer del lector”, y quedan como “testimonio de la vida colectiva”¹³.

Los cuatro cronistas recurren a la frivolidad por el tono de la escritura, por el tema o por el medio elegido para publicar. Pero en los textos de ellos campea el escándalo, siempre: sea el del personaje elegido, como ocurre en Hypolite Ortega y en Dahbar, sea en las descarnadas confesiones de Lerner, sea en la clínica y monárquica desmesura en todos “los órdenes de la vida” en Fihman¹⁴.

Los cuatro recurren a listas enumerativas, recurso básico para evocar con su solo sonido, mágicamente, un grupo de alimentos, plantas o animales en vías de extinción, el nombre de los amigos o de los famosos. Hay en esa invocación el deseo de la verosimilitud, pero sobre todo, el de construir una mitología urbana. El nombre propio tiene poder de citación, se lo profiere, se lo desdobra, se lo explora como se hace con el recuerdo: no es fortuito que en los 80 haya proliferado la manía de encabezar cuentos, poemas, crónicas y hasta reportajes con dedicatorias a alguien, como si la invocación amorosa de un nombre ayudara a descifrar los signos de la realidad.

Con particularidades muy distintas, los cuatro desaffan reglas tradicionales del género como la utilidad o aplicabilidad de la información, la temporalidad (criterio de actualidad), lo perecedero del material publicado en los periódicos. De hecho, estos textos elaborados con el cuidado del escritor y no con la prisa del periodista para la elección de cada frase e imagen, fueron editados en sendos volúmenes y encontraron así la “superioridad” certificada del libro sobre el mero reportaje, es decir, su legitimidad dentro de la esfera de la cultura¹⁵. Además y, aún más importante, asimilaron una estética¹⁶.

Otro rasgo notable de estos cuatro cronistas urbanos es que sus textos son recurrentes denuncias contra la corrupción. Las historias que relatan tienen invariablemente la decadencia como telón de fondo. Sus personajes suelen ser antihéroes de la noche urbana, polífticos arribistas, cantantes decrepitos, nostálgicos, oscuros marginales, nuevos ricos de mal gusto, famosos expuestos con todas sus fisuras, personajes del cine o la literatura occidental tratados como íconos mitológicos de lo anti-sistema o del extremo del sistema. Uno de los diálogos de Lerner lo resume así: “¿Por qué te quedas boquiabierto? En la Venezuela petrolera nadie se queda boquiabierto”¹⁷. Es lo que Jauss ha definido como “universos particulares autosuficientes”, modelos apuntalados por un proyecto intelectual no formulado como programa, pero existente en diversas latitudes del Caribe hispanoparlante¹⁸.

De un modo concomitante y sin duda inconsciente, los cronistas de los 80 estaban siguiendo procedimientos parecidos — aunque en otra escala — a los que segufan los “nuevos historiadores” europeos: aquellos que dejaron de lado la Historia Oficial y los grandes acontecimientos, para tratar de recuperar una noción de realidad a partir de pequeños detalles de la vida cotidiana¹⁹. Y desde el espacio de la crónica, fuera de la literatura y del periodismo serio, algunos periodistas de *El Diario de Caracas* y otros del suplemento “Feriado” de *El*

Nacional, desafiaron la debacle, el vacío de los discursos, con una suerte de metafísica de la corrupción, opuesta a lo prolijo, proyección por retazos de imágenes del submundo — de lo real — en categorías más allá de lo analítico.

Creo, entonces, que como una expresión textual muy específica de la urgencia, la crónica de los 80 presenta un reto para la crítica literaria o la crítica de la cultura, donde la escritura no sea analizada a través de los parámetros de racionalización de la realidad, en cuanto a homogeneización tranquilizadora. Con esta escritura urbana se podrían practicar otras aproximaciones, otros parámetros de la comprensión como:

1) la improvisación, entendiendo por tal la habilidad de una cultura para capitalizar lo imprevisto y transformar materiales nuevos, extraños o ajenos dentro del propio escenario²⁰. Es decir, la capacidad de reaccionar ante el aluvión invasor de la violencia, de la marginalidad del olvido y poder convertirlo en lenguaje, en literatura²¹.

2) la llamada “apología del delito” en relación a la representación literaria, ya que estos textos se mantienen en una zona “otra”, distinta a la de la apología y distinta a la de la condena moral de sus personajes; ya Walter Benjamin escribió sobre el delito y su valor de jurisprudencia, pero valdría la pena continuar con el análisis de Ensensberger sobre el criminal como parte del acervo mitológico cuando no hay ley²².

3) la gestualidad de un género que, por excelencia, trata de comprender al otro en cuanto a diferente del “mí-mismo” que escribe. Y, en ese sentido, puede adelantarse que no se trata de una escritura colonial ni de folklore, sino una escritura del Afuera que encastra el lugar del otro en mi lenguaje, dentro de mi espacio imaginario²³.

4) la función cultural de este tipo de textos publicados, como los cuadros de costumbres del siglo XIX, en un medio masivo pero dirigido, en cierto modo, a los privilegiados: los lectores de periódicos, la amplia clase media que acaso haya encontrado en estos textos la representación de su “afuera” cotidiano. Valga repetir el dato, para tratar de entender el fenómeno dentro del contexto de su producción y recepción: estos textos fueron publicados en una sección marginal del periódico, con escaso respaldo publicitario y empresario. La sección, por lo demás, ha sido ya suprimida.

La crónica de los 80 es una metáfora urgente, sin transparencias, sin absolutos, sin reducciones, asimilaciones ni apropiaciones. Una metáfora curiosa que respeta lo inasimilable, que busca en el Otro algo que lo invente y a la vez lo una con la propia memoria, como en un encuentro urgente e iniciático que desdobra orígenes y genealogías, que nos contiene con humor y con violencia.

NOTAS

1 Cfr. *El día que bajaron los cerros*, de varios autores; Carmen Ramia, coord., (Caracas: Editorial Ateneo de Caracas/Editora El Nacional, 1989).

2 Homi K. Bhabha, "Introduction: narrating the nation", *Nation and narration*, (London and New York: Routledge, 1990), 2.

3 Sobre la homogeneización de la realidad, especialmente cuando se trata de "amansar" aquello que tiene que ver con las masas descontroladas y lo desconocido, ver Lionel Gossman, "History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other", University of Princeton, inédito, s/f.

4 La cita es de Enrique Bernardo Núñez, *La ciudad de los techos rojos. Calles y esquinas de Caracas* (Caracas: Edime, 2a. ed. corregida, 1963), p. 9. Para la idea de la ciudad como proceso y sistema, ver Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973).

5 Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* Silvia Zuleta, trad., (Buenos Aires: Amorrortu [1968], 9a. reimpresión, 1989), pp. 42 y ss.

6 Hayden White, "The Value of Narrativity" [*Critical Inquiry*, vol. 7, n° 1, Autumn 1980], in *On Narrative*; W. J. T. Mitchell, ed., (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1981).

7 La crónica tuvo importantes antecedentes en la década anterior, en el universo mordaz de las crónicas de Elisa Lerner o en los textos del argentino Tomás Eloy Martínez, demostraciones ejemplares de que la escritura híbrida entre la literatura y el periodismo puede constituirse en arte.

En los años 70 la narrativización de la realidad estuvo más bien a cargo, de un modo notable y masivo, del cine venezolano; en los 80, en cambio, el periodismo fue el espacio de renovación.

Ver: Lerner, *Yo amo a Columbo o la pasión dispersa. Ensayos 1958-1978* (Caracas: Monte Avila, 1979); Carriel número cinco (*Un homenaje al costumbrismo*), (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983); *Crónicas ginecológicas* (Caracas: Línea Editores, 1984); T. E. Martínez, *Lugar común la muerte* (Caracas: Monte Avila, 1979).

8 Se pueden citar, a modo de ejemplo, algunos pocos nombres que frecuentaron este tipo de escritura: los argentinos Rodolfo Terragno y Miguel Angel Diez, además del mismo Tomás Eloy Martínez, Carlos Moros — quien murió como periodista, cubriendo un incendio de la Electricidad de Caracas —, Jessie Caballero, Sebastián de la Nuez, Elizabeth Fuentes, Elizabeth Baralt, Enrique Rondón, Edgar Larrazábal, Rómulo Rodríguez, Pablo Antillano, Boris Izaguirre, Miro Popic, Luis Alberto Crespo, Ibsen Martínez, Roberto Giusti, Ewald Schafenweld. Lo interesante de este "nuevo periodismo" es que, a pesar de las variantes individuales, se mantuvo dentro de los límites del periodismo y no se confundió con la literatura, como ocurrió en otros momentos de la historia cultural latinoamericana, como en el modernismo o el llamado *boom*.

9 Dahbar, *Sangre, dioses, mudanzas* (Caracas: Alfadil, 1989).

10 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, [1977] trad de Eduardo Molina, (México: Siglo Veintiuno, 1982), p. 222.

11 *O sea* (Caracas: Línea Editores, 1986); *La pregunta y sus víctimas* (Caracas: Pomaire, 1988).

12 Ben Amí Fihman, *Los cuadernos de la gula*. (Caracas: Línea Editores, 1983).

13 En el "Aperitivo" (prólogo) de *Cuadernos de la gula*.

14 La cita proviene de "Calendario digestivo de un glotón", *El Nacional*, "Feriado", 24 de junio de 1984. No recopilado en libro.

15 "Todos los textos de este libro fueron escritos para vivir un día o una semana, y perecer por olvido. Exhumarlos es una manera de aceptar sus propias leyes, que obedecen tanto a la imaginación como al documento", explicaba Tomás Eloy Martínez en el prólogo a *Lugar común la muerte* (p. 7). Violaba, al editar sus crónicas en forma de libro, la condición efímera del periodismo. Sobre esta transformación de valor que sufre un mismo texto, dependiendo del medio impreso que lo reproduzca, también reflexiona Dahbar: "Sería injusto cerrar esta introducción sin advertir que estos textos fueron publicados en la prensa y quizás olvidados al día siguiente. Un sólo empeño me consuela: ya nada los une a lo que alguna vez fueron" (*Sangre...*, pp. 11-12).

16 Hans Robert Jauss dice que:

El aporte original de la actitud estética es hacer aparecer claramente la delimitación de campos semánticos, que está latente en la realidad de la praxis cotidiana, y hacer acceder estos campos semánticos al nivel de la formulación en tanto universos particulares autosuficientes, y darles la forma terminada de una perfección que los convertirá en modelos.

En "La doucer du foyer", *Pour une esthétique de la réception*, (París: Gallimard, 1978), p. 280. La traducción es mía.

17 *Carriel número cinco*, p. 84.

18 Aunque de modos muy distintos, es innegable que el personaje popular, la oralidad, el feísmo, el humor, la música y el escándalo son desordenados y vigorosos protagonistas de novelas como *La guaracha del macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez o en los cuentos de Ana Lydia Vega, ambos en Puerto Rico; que *Tres tristes tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante fue un antecedente importante; que en Venezuela misma no se quedan atrás el universo de Salvador Garmendía, las irregularidades de Renato Rodríguez y en especial aquel cine venezolano de los 70 que tuvo a la cabeza creadores como Román Chalbaud y Clemente de la Cerda.

Esta manera de entender la crónica está muy lejos de la tradición costumbrista, como se la ha querido calificar, si se entiende a los cuadros de costumbres como los *tableaux vivants* tradicionales, generalmente anclados en el pasado y con un rol racionalizador del espacio de representación nacional. Sobre esto, Michel Foucault anotó que la primera operación de esta disciplina es "la constitución de 'cuadros vivos' que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas". En *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1973), trad. A. Garzón del Camino (México: Siglo XXI, 8a ed., 1983), p. 152.

19 Cfr. la obra de Fernand Braudel, pero especialmente la de Carlo Ginzburg, George Duby, Paul Veyne, Peter Brown, Pierre Nora o Jean-Paul Bertaud, por ejemplo.

20 Stephen J. Greenblatt, "Improvisation and Power", *Literature and Society*; Edward Said, ed., (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, paperback 1980), p. 60.

21 Se trataría de analizar el mecanismo por el cual se llega a estas metáforas textuales que no explican, pero que dirigen la conciencia hacia la comprensión no reflexiva del secreto, del misterio, de lo que la urbe no ha podido amansar; y de estudiar cómo lo potencialmente (y real) peligroso puede ser asimilado: se improvisa un imaginario ante el cambio, con desplazamientos: lo salvaje se reivindica con lo pícaro, el Gran Miedo al descontrol de las masas con el humor, el abuso del Poder con el sarcasmo ante una ley diluída.

22 Queda mucho por elaborar sobre esta mitologización — cómplice en el humor de la subversión, distante en el señalamiento de las actividades de cada personaje retratado —, que ciertamente no narrativiza ni recompone el lenguaje de la ley, porque no está definitivamente de un lado ni del otro, sino en el borde mismo. Las crónicas de los 80 en Venezuela son escritos sobre/con/y contra la moral de una sociedad; en ellas aparecen la prostituta y el ladrón, pero también el poderoso en cuanto a violador de las reglas o el marginado del espacio de las ilusiones que una sociedad se ha hecho sobre sí. Las crónicas son un **arsenal**, en el mismo sentido en que Benjamin lo explicó a propósito de *Las flores del mal* (en "Central Park", *New German Critique*, n° 34, invierno de 1985, p. 54).

Ver: Hans Magnus Enzensberger, "Reflexiones ante una celda encristalada", *Política y delito*, (Barcelona: Seix Barral, 1966), pp. 7-34. También Walter Benjamin, "Critique of Violence" [1955], *Reflections* Peter Demetz, ed.; Edmund Jephcott, trans., (New York: Schocken Books, 1986), pp. 277-300.

23 Habría que analizar el gesto mismo del viaje escriturario hacia el Otro, ése que permite al escritor mantenerse como diferente al encontrarlo, que se deleite en los detalles, en el olor, en cada palabra que retrata una realidad distinta de sí, pero que, de algún modo, nos contiene. Cfr. Abdelkebir Khatibi, *Figures de l'étranger. Dans la littérature française*. París: Denoel, 1987.

NOTAS

ANOTACIONES SOBRE LA LITERATURA VENEZOLANA

Verónica Jaffé C.

Supongo que decir Venezuela en tierras extranjeras es decir cosas muy lejanas a la literatura. Sugiere, si acaso, petróleo, riqueza desmedida y pobreza sin fin, sugiere una geografía variada y espectacularmente tropical, y quizás cierta modernidad escandalosa de una urbe enloquecida como Caracas. Poco se recuerda la literatura escrita en el país y si se insiste mucho, podría surgir el nombre de Bolívar y sus escritos políticos, quizás Rómulo Gallegos y sus epopeyas abarcantes, quizás Uslar Pietri, el erudito, y alguno que otro poeta.

Venezuela, y esta es una de las características de este país, no presentó figuras estelares del pensamiento latinoamericano a mediados de siglo, no participó en el llamado 'boom' de la literatura latinoamericana de los años 60 y 70 de este siglo, Venezuela fue y sigue siendo uno de los parientes pobres dentro de la familia de lo que podría llamarse la intelectualidad latinoamericana. Tal situación no se repite en las artes plásticas, por ejemplo, donde algunos nombres son bien reconocidos más allá de las fronteras. Y es sobre tal situación que me gustaría reflexionar un poco, por supuesto especulando libremente sobre ello, pues no conozco una respuesta contundente y convincente al por qué de ella.

Desde los tiempos apacibles de una provincia menor dentro de las posesiones españolas de ultramar, Venezuela llevó una existencia calladamente apartada de los centros de pensamiento y escritura en lengua española. Algún nombre surgía, alguna personalidad más resaltante, un Andrés Bello, por ejemplo, a quien todo niño conoce en la escuela por algo tan pesado y fastidioso como la gramática de la lengua española. ¿Y qué más? Pues naturalmente todo

lo relacionado a la gesta independentista, con sus héroes, sus aventuras, sus tragedias, sus batallas, sus proclamas, la gran mortandad que causó en una sociedad aún marcadamente medieval. Bolívar es y será por largo tiempo la figura tutelar que se asocia al nombre de su patria, y su pensamiento considerado como guía espiritual, norte y fundamento de lo que los venezolanos entienden por su identidad más o menos utópica. Quiere decir, que el catálogo de temas e intereses en la intelectualidad venezolana estará, y creo que aún está, determinada por la visión libertaria clásica y por la perspectiva americanista bolivariana. Quiere decir, que la reflexión política venezolana, asociada siempre al ideario bolivariano desde el siglo pasado, posee una tradición que otras formas de escritura no tienen. Quiere decir, que de alguna forma la comprensión del venezolano de sí mismo aún está marcada por aquel cliché de que de Venezuela vienen los guerreros, los feroces llaneros en sus veloces caballos, los hombres políticos, pero no los pensadores, ni los escritores, ni los artistas. Venezuela sería entonces un cuartel, como lo fuera en el siglo pasado. Y sin embargo ha pasado mucho tiempo desde que Bolívar viera así a sus compatriotas y hoy parece cada vez más difícil que la realidad se corresponda con tal apreciación; aún cuando los recientes intentos de golpe militar manifiesten un fuerte apego por estas imágenes decimonónicas como respuesta y solución a los problemas de la actual democracia.

Desde entonces este país ha pasado, y esto es un tópico común, un proceso de 'modernización' fulminante que está relacionado con el petróleo, con un pacto entre partidos políticos, con una forma de democracia representativa donde los representados siguen estando al margen del proceso, como lo estuvieron desde los tiempos de la Colonia. Y es en este contexto en que la literatura venezolana comienza a manifestarse aún cuando sea tímidamente. Gallegos y sus novelas sobre las diversas regiones del territorio nacional, Uslar y sus cuentos y relatos sobre la historia del país y tantos otros son expresión y reflejo de cierta visión sobre esta modernidad. Pero esta modernidad está, como se sabe, en crisis, y no sólo en Venezuela. La fe en el ilimitado 'progreso', la justificación de la historia por medio de las confrontaciones ideológicas ha cedido su puesto a la desesperanza ante los problemas más económicos que políticos, que ahora se entienden como globales. En Venezuela, como en muchas partes del mundo, se murieron las ilusiones de décadas pasadas y la necesaria revisión de lo que fuimos y somos comienza hoy, por fin, en la literatura.

Desde los años 60, desde los años del famoso 'boom', la narrativa ha cedido lentamente el campo a una forma muy diferente de expresión y reflexión literaria. Tengo la impresión, quizás extremadamente subjetiva, de que la poesía de los últimos años ha dicho y hecho cosas más importantes que la narrativa. Este es, creo, al menos el caso en Venezuela. Después de las grandes novelas, los cientos de cuentos escritos en aquellos años de lucha armada, de ilusiones políticas, de utopías ideológicas, la narrativa ha transitado caminos

cada vez más pequeños y modestos, limitándose frecuentemente a ciertos experimentalismos de variado colorido, pero en definitiva y en términos muy generales, abandonó los proyectos y las visiones interpretativas de mayores pretensiones y optó por perspectivas más restringidas. Propositiones narrativas importantes como la de Meneses o Julio Garmendia no parecen repetirse en los últimos tiempos. Y si bien tal postura puede relacionarse con la problematización creciente que del escritor y sus posibilidades se observa en muchos lugares del mundo, en Venezuela la presencia de la narrativa, y creo no equivocarme, fue cada vez menos significativa. Sólo muy recientemente han surgido algunos ejemplos interesantes de la narrativa venezolana.

No ocurrió lo mismo con la poesía. La nueva modestia que por fuerza debe asumir ahora la literatura, cuando de tantas partes es cuestionada como fuente de saber, de verdad y de deleite, ha tenido, al menos en el caso de la literatura venezolana, una extraña e interesante respuesta: la poesía se impone cada vez más como forma literaria preponderante.

Especulando, naturalmente, y partiendo de mi propia experiencia con la poesía, podría imaginar algunas razones para ello.

Uno de los factores a mi entender más importantes fue y es la inusitada presencia de traducciones de poetas extranjeros. Nombres hasta entonces poco o nada conocidos irrumpieron en el escenario nacional marcando los gustos y las sensibilidades en forma bastante más masiva que en tiempos anteriores. Ya no se trataba de un Heine traducido por Pérez Bonalde, sino de decenas de poetas ingleses, americanos, franceses, italianos, portugueses, brasileños que eran presentados en traducciones constantes. Imagino que tal apertura hacia la poesía internacional determinó una sensibilidad y conciencia muy particular. Además de la más tradicional lectura de los grandes poetas latinoamericanos, que en el afán continentalista venezolano siempre fue una de las actividades favoritas de los escritores de esta parte. Los nombres de Gerbasi, Liscano, Terán, Sánchez Peláez, Cadenas, Calzadilla, Sucre, Silva Estrada, Valera Mora, Palomares, Montejó, Crespo, por ejemplo, parecen estar íntimamente relacionados con los nombres extranjeros que leyeron, que en parte, incluso, tradujeron ellos mismos. Leer a los poetas de otras lenguas y otras regiones tiene, al menos en mi caso particular, una especial consecuencia que quisiera describir como asunción e incorporación de lo otro. Tal situación está relacionada con un problema de identidad que trataré de circunscribir inmediatamente.

La cuestión de la identidad nacional, de la identidad latinoamericana es tema largamente debatido en la historia de la región e imagino que no puede tener una respuesta contundente. Supongo que el problema es consecuencia sobre todo de la historia colonial y dependiente de este continente, pero no quiero revolver las cenizas de un debate por desgracia demasiado ideologizado. Pero la cuestión de la identidad también tiene que ver con la propia y particular

comprensión de lo que es o debe ser el sujeto poético, el llamado yo lírico. En el tradicional desorden y desconcierto cultural de este país no es extraño notar que tal univocidad de sujetos no ha existido con regularidad, y en mi caso personal tiene poco sentido ignorar una realidad patente: mi mezcla de orígenes y culturas. Aceptar de alguna forma u otra esta mezcla significa asumir la imposibilidad de hablar, de pensar, de escribir desde la segura posición de un sólo sujeto idéntico a sí mismo, digamos, por ejemplo, cartesiano. Se habla, por otro lado, de la ficción del sujeto pensante, de la deconstrucción de la metafísica implícita en el discurso occidental, y el resultado se parece bastante al sujeto de la mezcla cultural. Quiero decir, la realidad de la fragmentación del yo, la indefinición del sujeto lírico, se corresponde con la reciente y actual modestia e humildad de una cultura como la occidental, que, al parecer, ahora comienza a pagar las consecuencias de su arrogancia cruel y despiadada. Es en esta incorporación de otras voces, de otras experiencias, en la aceptación de otras presencias que se inserta la nueva poesía venezolana con su variada gama de formas y de estilos, con la contemporaneidad de diferentes temas e intereses, con su gusto por lo que desde aquí puede llamarse exótico, por el juego con otras voces, otros papeles, con personajes y figuras ficticias, históricas, míticas. Hablar de Irlanda, de Praga o de Jacarta en un poemario venezolano adquiere así un sentido que remite de alguna forma al problema del sujeto lírico, y es con esta problematización que puedo identificarme plenamente, después de haber desistido por fuerza a la construcción de un yo unívoco y particular.

Veo muy relacionada a ello la desesperanza vinculada a la ruptura de la tradicional oposición entre experiencia y esencia. Si ya no podemos engañarnos con el sueño de la verdad descubierta por azar o por empeño en algún recóndito lugar de la creación, si ya debemos aceptar con resignación la imposibilidad de una metafísica como consuelo de nuestras penas y sin sentidos, tenemos que privilegiar sin remedio y alternativa alguna la experiencia personal, la tuya, la mía, la de los otros como único acceso a la siempre escurridiza realidad. Y así, si el mencionado exotismo, el juego vicario con otros papeles y otras figuras puede ser respuesta a una ilusión de identidad hace tiempo perdida, la experiencia personal, y el placer del juego con otras experiencias abre otra dimensión a tal exotismo: es también expresión de una ironía, de una artificialidad que rinde cuenta a la constante duda sobre la falsedad, a la limitación e insuficiencia de la experiencia personal. La ficción será entonces, por qué no, una salida válida para disfrazar el abismo que media entre mí pequeño sujeto y el otro, ese otro que salta sin preaviso de su status de objeto a ser sujeto y viceversa, dejándome en el desamparo de la incomprensión total, pero no por ello menos fascinada y seducida por la multiplicidad de sus sentidos. El poeta mexicano José Emilio Pacheco llama poesía a “ese lugar de encuentro / con la experiencia ajena.”

Como consecuencia de toda esta confusión y variedad, de esta fragmentación y estas limitantes observo en la poesía venezolana a mi alrededor, y en

mis desordenadas lecturas de la poesía extranjera, un nuevo acento sobre algo que a mí también me interesa en forma especial. Algo que no sé si pueda describir como un nuevo emocionalismo, precario y frágil, que responde por alguna razón aún difusa, al menos para mí, a esa subjetiva limitación de lo meramente personal. En todo caso, el interés por la exposición de las emociones, por su análisis minucioso y lento, por su registro detallado me parece ser una de las pocas vías aún abiertas para la siempre tan buscada comunicación con el lector. A través de la parsimoniosa o instantánea presentación de las emociones y sentimientos el poema habla, habla directamente al lector, con la conciencia de que éste ya no aceptará más aquella vieja historia de que un poeta es un sabio y profeta visionario, místico conocedor y experto en el asunto de la, ahora desaparecida, verdad.

Así, la única verdad posible, la única a la cual yo como lectora o como autora tengo acceso, es la muy personal de mis emociones y sentimientos. Y tal circunstancia significa también que los esquemas sentimentales sobreimpuestos por la sociedad, la tradición, la cultura dejan de tener importancia, se revelan como lo que a mis ojos nunca dejaron de ser: una burda manipulación artificiosa de la realidad de mis sentimientos. Y aquí creo entonces encontrar el lugar de lo que se ha tratado de definir como literatura femenina. Pues no me parece justificada una supuesta particularidad de una literatura privada, sentimental y femenina opuesta a una literatura pública, racional y masculina. Simplemente soy yo como mujer, personal e individualmente diferente de los otros, la que puede manifestar de forma subjetiva y emocional una particular forma de ver la realidad que me rodea. Es la incorporación de muchas voces, muchos discursos de mujeres individuales la que puede abrirle a la literatura tradicionalmente masculina nuevas dimensiones, diversas miradas, y cada una será diferente, y cada una tendrá la validez y la profundidad que la sincera reflexión de cada quien sea capaz de darle. No tiene sentido así, hablar de unas características comunes, de unos parámetros compartidos en el caso de la literatura femenina. Pues es evidente y elemental que yo como mujer hablaré muy diferente, sentiré otras cosas, que el hombre que está compartiendo conmigo este tiempo, este espacio, y mi palabra será diferente a lo que dijo y sintió la mujer que me antecedió en muchos años, o aquella que vive en otras latitudes. La literatura femenina, como discurso otro, como voz periférica y marginal en una cultura tradicionalmente determinada y escrita por hombres blancos, tendrá que ser aceptada tal cual es, para responder, al menos, a una situación evidente: ni yo, ni nadie posee la clave secreta, la llave mágica, la inspiración divina para comprender una realidad que ahora y creo que definitivamente se nos muestra sólo en su forma impenetrable: un mundo inaccesible para nuestra absoluta y completa incapacidad de entenderlo, de abarcarlo todo, un mundo que se place en recordarnos nuestra inevitable limitación como seres humanos que somos.

Para una mujer escribir será entonces, al igual que para el hombre, un

intento muchas veces fallido, pocas veces logrado, de expresar y construir una forma de percepción y reflexión, de sentimiento y de emoción que le produce la contemplación de su realidad. ¿Qué más podemos exigir hoy en día, cuando los consuelos infantiles, de la paternidad protectora de una ideología han desaparecido detrás del horizonte? Y más aún, ahora ni siquiera nos podemos aferrar, como lo hicieron las generaciones que nos precedieron, a una exaltación de la palabra, a una apología de la escritura, a esa pretensión a la vez orgullosa y desesperada que los escritores de hace 30 o 40 años podían defender ante el cinismo creciente de la cultura que los rodeaba. ¿Quién puede hoy creer que la palabra poética, la literatura con mayúsculas sea el último bastión de la historia humana, el refugio de la idea, de lo bueno, de lo verdadero, el salvavidas para todos aquellos que quieren resistirse y defender su integridad crítica e intelectual ante las malvadas manipulaciones de los villanos materialistas? Para un poeta hace 40 años aún era posible compensar con una defensa irrestricta de la poesía todas las faltas, los errores, los horrores de la historia, de la sociedad, de sus congéneres. Hoy me siento personalmente incapaz de adjudicarle a la palabra tal función, no sólo porque la invasión de la imagen, del sonido, la haya desplazado, haya cambiado, como lo señalan tantos expertos, las direcciones y tendencias de nuestra percepción, sino también por una arraigada desconfianza ante la palabra en sí. Los discursos oficiales del poder, la literatura fácil o la engañosa ilusión poética, el esteticismo del crimen y la barbarie, todas esas palabras que en este siglo han sido utilizadas con fines y propósitos inconfesables y en ocasiones con una malignidad inaudita, me niegan la posibilidad de una fe ingenua en la palabra. No puedo entonces olvidar la perversa discrepancia que puede presentarse, y de hecho se ha presentado, entre ética y estética de una literatura, de un discurso, y proclamar inocentemente a los cuatro vientos que la poesía es por esencia buena, verdadera y bella. Me queda como única opción aceptable en este fin de siglo, constatar la imposibilidad de un uso ingenuo de la palabra, y la conciencia de la poesía, o la literatura, tiene que asumir su cuota de culpas y castigos en esta danza macabra de la modernidad, tiene que aceptar, en fin, sus propias contradicciones.

Y así, si escribo como mujer, como venezolana, en esta última década del siglo, por fuerza escribiré desde una posición mucho más modesta y humilde que los hombres y mujeres que me antecedieron. Y los grandes proyectos, las grandes verdades, las grandes utopías de un Bolívar, un Gallegos, un Uslar se niegan a mis posibilidades, a mis formas de comprensión.

Y quiero sugerir al final que quizás fuera esta la enfermedad que ocultara la narrativa venezolana después de entrar en crisis. Pues me parece notable, que los escritores que retomaron el hilo narrativo en Venezuela tengan posiciones parecidas a las arriba esbozadas. Es notable por ejemplo, que un Balza, un Quintero, un López Ortega, un Azuaje o un Centeno reduzcan con evidente modestia y discreción sus pretensiones interpretativas de la realidad.

Y más aún, quizás sea precisamente esta modestia el único camino que les queda a esos extraños y absurdos seres que se dedican a la literatura: a los escritores.

LA INEVITABLE VISION SOMBRÍA

María Antonieta Flores

Sobre la relación del escritor, del poeta con la realidad, se ha reflexionado desde diversas perspectivas. Es éste un tópico con muchos aspectos inagotables, puesto que es cambiante como las épocas y las ideologías que rigen las manifestaciones sociales, políticas, económicas y culturales. Que la realidad determina en gran medida, la producción estética de una época, es evidente; como también lo es que esa realidad es transformada de diversas maneras dependiendo de la intención y de la visión de mundo del artista. Rafael Arráiz Lucca presenta en su poema "Pesadumbre en Bridgetown",¹ el peso de una realidad adversa. La multifonía de voces, tonos y situaciones van hilvanando una aflicción cuyos asideros al momento y a la situación presente son innegables, pero simultáneamente se reviste de universalidad. Es ésta la contradicción beneficiosa de un discurso que al mismo tiempo que posee suficientes rasgos para insertarlo en unas coordenadas espacio-temporales, los posee para trascender ese territorio.

Al leer "Pesadumbre en Bridgetown", es inevitable relacionar este texto con "El cielo de París" de Yolanda Pantin. Ambos poemas expresan directamente (el primero, en la contraportada; el segundo, en el primer verso) su filiación con "La tierra baldía" de T.S. Eliot. Esta "coincidencia" en la obra de los dos poetas venezolanos demuestra, entre otras cosas, la cercanía generacional y estética de ambos.

El texto de Arráiz Lucca tiene su fuente estilística y conceptual en el gran poema de Eliot, por ello está elaborado a partir del discurso fragmentario. Se está así ante un procedimiento que evidencia la selección y reelaboración de distintos aspectos de la realidad que son organizados en un caos evidente. Es obvio que tras el fragmentarismo, al igual que en el monólogo interior, se encuentra la intención de presentar la realidad tal como es percibida por un

sujeto: a retazos, en fracciones que van constituyendo una estructura interna, la cual muchas veces no es captada como totalidad. Por esto, se está ante un discurso poemático que se inserta en lo universal, lo particular, lo cotidiano, lo trascendente. En un solo texto y en partes diferenciadas coexisten distintos niveles: el pequeño mundo de lo familiar junto a los sucesos mundiales (la guerra, el derrumbe de la URSS), los desconocidos que tropiezan con nuestro transcurrir, la religión, el preguntarse sobre el mundo y sobre el ser que se es. Todo esto conforma una búsqueda de la totalidad a través de lo fragmentario, búsqueda paradójica que muestra a un yo frente a su realidad, la cual es una y de muchas caras, al igual que ese yo doliente que se interroga

¿Cuál de ellos alzaré la voz
con mayor elocuencia?
¿A quién obedecerá este cuerpo
que no sabe a cuál de todos pertenece?
¿Dónde estará el que se arrobaba a los quince
con la sonrisa de las mujeres
recién dispuestas para el amor?
¿Vivirán todos siempre en mí
o algunos comenzarán a irse? (p. 9)

A lo largo del discurso, como manifestación de esa totalidad que se busca en el discurso, hay oscilación entre lo pesimista y lo optimista, lo positivo y lo negativo. Frente a los muertos que ha dejado la guerra y la falta de ley, “la montaña / infunde en mí la alegría” (p. 5). La tierra negra como símbolo de lo fértil (referencia por oposición al poema de Eliot) suprime y “es un bozal atado a la oreja” (p. 13).

“La tierra negra aunque fértil
es tierra de cemento en el estómago” (p. 12).

Pero, pese a esta oscilación, domina lo negativo y la pesadumbre recorre cada verso y se manifiesta en símbolos como el negro, perro, cuerpo, tierra y cuervo (símbolo que remite al poema de Poe). Este predominio es más que notorio en los versos finales y los dota de un carácter determinante, sin dejar de traslucir un destello de ironía.

En la tierra negra una estaca
y sobre la estaca un cuervo
satisfecho
pétreo
estúpido (p. 13)

Así, el discurso pesimista, característico de nuestra literatura, inevitablemente emerge de nuevo, sólo que tal como las corrientes creadoras de las últimas décadas lo han impuesto, se manejan las fuentes (primordialmente el poema de Eliot) en un juego de intertextualidades y de guiños, que hacen de la lectura de "Pesadumbre en Bridgetown" un encuentro con una voz que se inventa a sí misma al escudriñar a otra.

1 Arráiz Lucca, Rafael. *Pesadumbre en Bridgetown*. Caracas: Editorial Pequeña Venecia, 1992.

DOS NOTAS:
EL DESCONOCIDO CONFIESA

Jacquelin Goldberg

Confiesan: el escritor en su lengua desencajada, una mujer en la sala de espera del ginecólogo, los amigos, en cansancio, San Agustín cuando se sintió solo entre las cosas.

Confiesa todo aquel que perdió interés en el soliloquio, costumbre de respirarse en la ducha y precipitar los matutinos bagazos del sueño.

Hablar de sí mismo, retener por instantes la mirada del otro. Decirse. La fundamental confesión. Luego habrán otras, más visibles, pero insignificantes. El cigarro sostenido, el movimiento de ciertas caderas, el cabello empuñándose en el espacio.

“La confesión no es sino un método de que la vida se libre de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma” (María Zambrano).

La confesión es maniobra de los lugares, arma con la cual el desconocido se ofrece cotidianamente.

En la calle, frente a una taquilla el desconocido siente la compulsiva necesidad de explicarse. En cinco minutos da cuenta de épicas circunstancias de familia, el calor, el drama de la tía con várices, el sobrino hospitalizado porque casi se le revienta la apendice. Nos enteramos por asalto de íntimos recovecos, sin que nos interese su necesidad de hablarse a solas frente a uno.

Cuando empezamos a entender la fastidiosa obligación de escuchar, cuando aceptamos un algo muy de estos lados, el desconocido confesor paga, da la vuelta y cruza la calle, dejando una aturdida e inútil hilacha de historia.

EL CALEIDOSCOPIO DE ENFRENTE

Los edificios suelen descifrarse a primera vista. Algo indica su origen, sus culpas. Las fachadas doblegan la intemperie con un lenguaje de viento y franjas de colores. Pero atrás, donde se hospedan gatos y basura, donde los charcos jamás secan su hediondez, siempre algo está por decirse. De hecho, el atrás está cada vez más atrás. Sin ojos, ni boca, ni piel para trepar la premura de la medianoche.

Entre las torres que interrumpen la mirada en una ciudad, los hoteles suelen ser de las más complicadas. Crecen y desaparecen en pequeñas calles. Se iluminan bajo nombres de discreta armonía. Nunca existen más allá de las fachadas. En su atrás sólo hay camiones y sábanas por subir. No existen para el común de la gente. Son “una pregunta cuya respuesta nadie sabe” (diría Cernuda).

Justo frente a mi ventana se erige un hotel. El atrás de un hotel. Tardé varios días en comprenderlo. Mis ojos se paseaban de un balcón a otro escudriñando la caleidoscópica imagen, su rareza de hombres desnudos, su metamorfosis de fin de semana.

Por aquello de que todos tenemos algo de vouyeurs, o mirones, he dedicado muchos desvelos a espiar desde mi propia almohada su perpetuo movimiento de cuerpos. Apago primero la luz — de ninguna manera puedo ser sorprendida —, luego me hago de unos potentes binoculares, abro las persianas y dejo correr el lente por cada uno de los diez pisos de la colmena de concreto y vidrio.

La cercanía entre ambas construcciones me permite seguir por largo rato la rutina de los huéspedes. He delimitado perfectamente cuales son las ventanas de las habitaciones, las de la pequeña sala, la ubicación del baño e incluso los gustos culinarios de algunos de los observados.

Es un hotel. No cabe duda. Un hotel para largas temporadas. Primero fueron las mesas en los balcones, todas iguales, blancas, incluidas en el espacio como por obligación. Más tarde la diversidad de rostros durante la semana en ciertos apartamentos. Ello ofrece la posibilidad de brincar de una ventana a otra, como en una película, regresar y continuar presenciando ceremonias nocturnas.

En el piso siete, en la ventana más oeste, estuvo un holandés. Quizás sea alemán, o sueco, o gringo. Antes de las diez de la noche se sentaba en un sillón a comer algo que debía ser semillas de girasol (o cotufas). Un breve interior blanco cubría sus abultadas geograffas de hombre alto y con cauchos en la cintura. Pasaba largo rato concentrado en su labor. A veces se levantaba, buscaba revistas, periódicos. Los leía con lentitud. Siempre esperé que hiciera algo emocionante. Pero nada.

En la última ventana dos mujeres muy gordas, en pantaleta y sostenes, tejían. El ángulo de visión no permite más que unos pocos detalles.

En el cuarto piso — el perfecto para quien vigila desde mi apartamento — estuvieron un sábado tres mujeres en andanzas de película muda. Corrían, atravesaban las paredes como si se tratara de un set de telenovela. Traían y llevaban ropa. Se desvestían, se probaban faldas, blusas, se cubrían de nuevo. La más joven esperaba en ocasiones sentada sobre la cama.

En aquel mismo cuarto piso, cerca como nadie, un tipo moreno, muy atractivo, de lentes, tuvo durante seis o siete domingos la particular costumbre de hacer el amor sobre el borde del balcón. Siempre hubo una compañera distinta. Creo que le gustaban las rubias bajitas. Su escena comenzaba con una taza de café con leche. Ella se encontraba ya semi desnuda, él con un bluejeans a medio abrochar. Daban vueltas por todo el balcón, él parecía apremiar su virilidad sin demasiados resultados, lo que a ella desesperaba. Se besaban con fastidio. El asunto terminaba en suspiros, ella huyendo hacia el baño y él con un cigarro entre los dedos.

Una noche, escuché gritos que luego se convirtieron en retazos de boleros. Un tipo cuyo rostro no logré precisar en la oscuridad, pronunciaba en medio de una borrachera lo que probablemente era su alegato contra el amor y una súplica ante la montaña que muy de cerca parecía reclamar silencio. No sé si lloraba.

De vez en cuando hubo cosas interesantes. Gordas desnudas, calvos masturbándose, viejas en dormilona, lectores con lupa, niños persiguiéndose con pistolas de plástico. Todo un glosario de conductas e imágenes divertidas. Retazos iluminados que hablan de un turismo de nómadas convencidos.

Hace tiempo que no bajo del closet los binoculares. Me asomo, eso sí, todas las noches. Espero que algo interesante me obligue a enfocar la cotidianidad de mis cambiantes vecinos. Pero últimamente nada merece el esfuerzo. Mi hermano se queja, “en esta ciudad ya nada entretiene”. Y es cierto. El moreno hace mucho que no se hospeda frente a nosotros, la gente en los balcones se cubre demasiado por el frío, cierran cortinas, apagan luces.

Mi antiguo caleidoscopio se niega a clandestinos oficios. Queda su atrás sin nombre, sus despreocupadas andanzas en medio de la noche; síntesis de quién sabe cuántas otras ciudades.

POR QUE ESCRIBO

Salvador Garmendia

Yo nací en un lugar donde nadie, antes, había pretendido escribir novelas. Un novelista era allí como un astrónomo o un explorador; un personaje de otro mundo a quien ninguno de mis paisanos había conocido en persona.

Hubo alguien, sin embargo, entre aquellos, que llegó a resumir en una sola pieza y en un mismo momento al novelista, al editor y al librero. El escribía las obras, las imprimía en un pequeño taller de su propiedad, designado, muy en el tono del Siglo XIX, Imprenta Alma Libre, y finalmente salía a venderlas de casa en casa.

Algunos de esos folletos anduvieron rondando por mi casa, siempre en manos de la gente mayor; pero yo sabía que no eran propiamente novelas. Varias veces hice el intento de entrar en alguna de ellas, y hasta conseguí escurrirme de costado por entre los renglones. Pero no llegué a encontrar por allí una sola puerta que me tentara con una rendija entre abierta. Sonaban más bien como discursos, y estaban compuestas por largos párrafos duros y rimbombantes, que sólo contenían lecciones de moral y una que otra invectiva contra los males de la sociedad. Parecían escritas cien años atrás, en medio de un ataque de pesimismo y mal humor, y el mundo que allí aparecía, entre sombras, era igualmente desgano y viejo.

Espiando por la rendijas de una celosía, yo veía pasar por la acera de casa a este robusto personaje, que por su vestimenta irregular y estropeada parecía que se hubiera quedado vestido hacía mucho tiempo posando para un retrato que seguramente no se hizo; y al mismo tiempo me veía en otro rincón de la casa, el rincón de los libros, contemplando un grabado, en medio del olor a cola rancia que despedían las hileras de encuadernaciones en un pequeño armario. De en medio de la página, al comienzo de un libro cuyo título era para mí incomprendible, *La Piel de Zapa*, avanzaba una gran cabeza irregular que debía ser como

el más soberbio de los planetas; una piedra orgullosa, pero llena de ardiente claridad, de donde habrían salido ojos, bigotes y grandes carrillos, que parecían capaces, ellos solos, de devorar la especie humana.

Debajo se leía, M. de Balzac.

Este, que ahora estaba viendo pasar por la rejilla, ¿sería nuestro pequeño señor Balzac, conservado como una copia ya muy estropeada, casi irreconocible; y yo estaría destinado a tomar su relevo y continuar recorriendo estas calles, del lado de la sombra, con mis folletos bajo el brazo?

Estamos en 1938. Yo tenía 12 años y soñaba vagamente con escribir novelas, algún día, como llamábamos al futuro en aquella provincia lejana, donde el tiempo carecía de contornos visibles y se prolongaba de la misma manera en todas direcciones.

Barquisimeto, la ciudad, capital del Estado Lara, debía tener entonces no más de 30.000 habitantes, alojados en unas pocas calles tiradas a cordel, sobre una altiplanicie perfectamente nivelada. Si ahora colocáramos una bola de plomo en un extremo de esa sabana de tierra arcillosa, allí permanecerá para siempre esa bola, muda y sin pestañear, como un monumento a la inercia.

El presidente del Estado, era un adusto General llamado Don Eustoquio, sobrino de Juan Vicente Gómez, el amo del país. Era un andino de oscuros antecedentes, cuyos lazos de sangre con la estirpe rural de los Gómez, le permitieron eternizarse en el cargo. Un golpe de palacio había llevado al poder a su tío Juan Vicente, y aunque él debió aceptar la silla casi a regañadientes, por tratarse de sustituir en el mando a su jefe y compadre don Cipriano, al final se encariñó tanto con el encargo que se quedó 27 años.

El mismo día del golpe, Eustoquio abandonó apresuradamente el calabozo del Castillo de Puerto Cabello, donde cumplía condena por asesinato, y desde ese momento se dedicó a servir de manera incondicional, y con mano a de hierro, a su tío, administrando, en nombre suyo, el estado más rico del occidente de Venezuela. Al parecer, nadie, que se sepa, lo vio reír alguna vez.

Por las tardes, poco antes de que Don Eustoquio saliera a pasear en su limousina por las calles de Barquisimeto, un "número," como llamábamos entonces al policía, era comisionado para recorrer el trayecto, y si se encontraba con algún vecino que estuviera parado en una esquina o asomado a una puerta, le ordenaba: ¡Métase para adentro, ciudadano, que va a pasar don Eustoquio!

Como pueden ver, el Siglo XIX seguía vivo en nuestra provincia. Era como si se hubiera quedado aislado en medio de aquellas sabanas inhóspitas, sin darse cuenta de que en el resto del mundo ya sus cien años habían transcurrido; de modo que continuaba allí, cumpliendo humildemente su función; o tal vez lo sabía y estuviera esperando el relevo; muriéndose de viejo, como el Dictador que no le permitía dejar el puesto. Pero esto mismo sucedió, al mismo tiempo, en toda Venezuela. Gómez murió en 1936 y fue a partir de ese momento cuando el Siglo XX comenzó a tomar posesión, poco a poco, del territorio del país.

Las novelas que estaban a mi disposición en el armario de los libros también eran todas del otro siglo, y también, por supuesto, de mucho tiempo atrás; pero los pie de imprenta estaban todos fechados en algún año del 1800. Leer cualquiera de aquellos libros ricamente ilustrados, con esa tonalidad ferrosa del grabado que se nos ha quedado pegado a la memoria como polvo de orín; *Los Miserables* de Victor Hugo, o *Los Misterios de París* de Sue, o la *Isla Misteriosa* de Verne. Por nombrar unos pocos, significaba trasladarse casi de cuerpo entero a una existencia que no tenía relación ni parentesco imaginables con lo que constituía la realidad visible; verdadera, al parecer, pero terriblemente fría, despoblada y monótona, como si fuera inventada diariamente para nosotros por el más estéril de los cerebros, e impuesta obligatoriamente a cada uno, para ser repetida como los renglones desabridos de una cartilla que todos sabemos de memoria.

La verdadera vida, en cambio, era la vida de los libros compuesta de pasajes que se sucedían vertiginosamente. Detrás de cada puerta que encontraba, asehaba un secreto; las calles se bifurcaban una y otra vez, y en el recodo oía que me chitaban de un lado y de otro, haciéndome volver la cabeza a todas partes. Las casas eran laberintos de donde no era fácil escapar, y en ellas no había un objeto que ocupara lugar porque sí; cada cosa tenía su timbre y su color distintos, como seguramente no había otros en el mundo. Al pasar, en medio de una página, escuchaba la respiración de una mesa y por un momento ambos nos seguíamos con la mirada. Los objetos eran seres vivos también y algunos de ellos hablaban a veces con más fuerza que ciertos personajes.

Esto lo grabé con fervor desde niño. Algunos objetos salidos un día de los libros se quedaron suspendidos en la memoria, y fueron los únicos sobrevivientes, después que decenas de páginas se habían borrado para siempre.

Así era como los ratos de lectura se poblaban de sobresaltos y terrores. Cada vez que una página caía de los dedos, la noche de lo desconocido volvía a cubrirlo todo alrededor, y el sueño soltaba sus hilos nuevamente.

Barquisimeto es hoy varias veces más grande y más poblado que el lugar que íntimamente conocí y rebusqué hasta su último rincón durante dieciocho años. Las calles acababan de golpe en plena sabana, entre cardones y cujés. Se desvanecían sobre la tierra amarillenta como se les hubiera agotado las fuerzas. Habían sido tiradas a cordel en una altiplanicie. No existía un sólo callejón, una calle ciega, un callejuela retorcida, como las que encontraba a cada paso en mis lecturas afiebradas de folletines de Montepin, Sue, Feval, Ponson du Terrail.

En mi imaginación los fantasmas de esas calles siguen siendo figuras de palo bañadas de cal, que mueven con dificultad sus articulaciones. La sabana, en cambio, ofrecía una aproximación a la aventura imaginaria. La tierra endurecida. Los cardones, con sus ademanes inmóviles, eran figuras calcinadas que asistían a una representación, cuyo lenguaje es el silencio. Las lomas, que aportaban sus únicos relieves al paisaje, eran elevaciones robustas, redondeadas, con sus contornos suavizados por una piel que parecía ser sensible al

aire. Al verlas, agrupadas en un pedazo de sabana; un tanto ensimismadas, como señoras que se han sentado a tejer y bordar en un salón, pronto, me parecía que empezaba a escuchar susurros, trozos de conversaciones en voz baja, voces que se agolpaban en un mismo lugar, e iban subiendo de volumen como si lucharan por hacer oír.

Pero Barquisimeto fue un sueño que duró 20 años. Desperté de golpe en una calle del centro de Caracas, cuando estaba a punto de ser atropellado por un Plymouth del 48. — Se salvó por un tris — dijo alguien que pasaba. Casi al momento, me di cuenta de que había olvidado todo lo anterior, y que ya no podía hacer otra cosa en favor mío, que mirar a todos lados para intentar averiguar dónde estaba.

Pienso que me es difícil nombrar por separado las cosas de la capital que más me impresionaron en aquél tiempo. Sólo puedo reconocer una totalidad, un aire único que seguía pasando sin detenerse ni volver atrás por esa parte de mí mismo que se mantuvo siempre en vilo; que hoy podría llamar con facilidad la literatura, pero que entonces era sólo un gran miedo.

Por la noche, acostado en un cuarto de pensión, cerca de la esquina del Guanábano, en medio de un silencio estomacal y frío, porque el hambre escupía en esos cuartos, la veía entrar sin hacer ruido, sin despertar a mi compañero de habitación. Así venía y tomaba asiento en una silleta de palo, delante de mi cama. Por lo que recuerdo de ella, puedo decir que carecía de una forma precisa, aunque era vagamente humana y vestía con cierta delicada pobreza.

Esas visitas silenciosas, al comunicarme alguna esperanza, me animaban a seguir adelante, aunque en realidad no iba a ninguna parte, que se diga.

Una noche, salía de un destefinado botiquín del centro de Caracas, tal vez el Bar Bruno o el Bar Ayacucho, donde hubo siempre una comparsa gesticulante y bromista de la que formé parte, y luego las calles comenzaban a extender su juego sobre un malicioso tablero, donde el azar era yo mismo; mi esfumada materia convertida en un escalofrío, en un roce o en un sobresalto que interrumpían el pulso.

Por último, cuando empezaba a sentirme aturdido por los ácidos de la cerveza que fermenta, iba a desaparecer en una de las casonas herméticas de Miracielos a Hospital, donde gestaba ya mi pequeña familia, al final de numerosos tabiques, pasadizos y compartimientos con olor de embalajes y madera aserrada.

Es extraño; pero cuando antes caminaba a solas por una calle de mi pueblo, donde no se percibía el más pequeño ruido ni había un alma a la vista, en un momento dado podía llegar a sentirme aturdido y hasta tenía que escapar en carrera, como si me viera acosado por una multitud que rugía en mi cabeza. Mientras, en alguna calle del centro de Caracas, moviéndome por entre cientos de personas que me adelantaban con prisa, en medio del ruido y de la confusión, sentía con desaliento y temor que me hallaba completamente solo, separado de

todo, andando en medio de un silencio muerto que salía de mi mismo.

Tenía veintidós años y era un provinciano desabrido y huraño; un muchacho del campo. Sabía que si respiraba muy fuerte, al final volvería a sentir dentro de mí la cercanía del monte, el olor de la tierra. Claro que en ese fondo pedregoso nada o casi nada ha cambiado para mí, hasta hoy; sólo que el haber aprendido modales me lleva a creer que tengo la pelea ganada.

Pienso, pues, que hubo un momento en que esa primera escritura sin forma, compuesta principalmente de roces y olfato, abandonada a la intemperie, fue pasando a la mano y quedó convertida, por fin, en lectura visible. Pero tuvieron que transcurrir veinte años de calles, ruido y superficies antes de que apareciera la primera letra.

Poco a poco, fui percibiendo en esas calles voces que se iba haciendo inteligibles. La mugre florecía por todas partes a mi paso, hasta que fui descubriendo que esas manchas y esos detritus tenían su acento propio. No era la marca laboriosa de la vejez o el abandono como en las viejas casas de provincia; sino la polución de cada día, el residuo de lo que va de paso, sobrantes desprendidos de las personas cuya existencia continúa bullendo en las basuras, con restos todavía palpitantes de ansiedad o angustia, terror y soledad. Intentaba descifrar las frases que veía escritas en esas manchas. Eran agresivas a veces, o podían estar llenas de humillación o de súplica. Creo haber aprendido mucho entre los desechos.

Viví algunos años en el barrio de Catia, donde comenzaba a crecer la vida marginal de Caracas. El barrio, era uno de esos sueños modestos de la clase media, que nacen mutilados y no llegan a grandes sin dañarse: en pocos años, esa clase incipiente, ya era proletaria. La escama de los ranchos fue cubriendo los cerros alrededor, y el lodo y la indigencia bajaron por las escalinatas. No imaginaba, en esos años inocentes, que una ciudad pudiera tener muchas cabezas, todas diferentes, y Catia era una de ellas, que pensaba y hablaba a su modo, de una manera inconfundible.

Todo era una musiquilla resbalosa, un pasar agachado, un contoneo... y el barrio tenía varias entradas y salidas, según por donde uno metiera primero la cabeza. Por el lado de la Laguna era el ala del diablo, fétida y olorosa; perfumada en los cuartos donde ella se desnudaba bajo una luz rosada, y hedionda a vómitos y horror en los callejones o bajo el aserrín de las mesas. Entrando por la Avenida España, estaban las tiendas y las casitas con jardines; el mercado, los talleres mecánicos, las carpinterías, las fábricas de ropa.

Pero eso no parecía un mundo de escritores, decía yo. A ese hombre que acaba de pasar, no podía imaginarlo dentro de un libro; no le veía por encima lenguaje ni sintaxis. Tiene un andar demasiado liviano, como si nada le pesara por dentro. Habla a gritos, ríe o canta mientras va sacudiendo los brazos desnudos por la calle. Por eso, me sentía perdido, con todos mis verbos encalambrados ahí dentro y mis ofuscadas ideas vueltas humo; y apenas me atrevía a decir palabra y pensaba que había despertado en otro mundo. Pero de

ésto, han pasado 30 años.

Dentro de la condición perecedera, fuertemente excitable que encierran las basuras, hay siempre un foco de aire respirable donde sobrevive por instantes la poesía, aunque sólo sea como un estertor, un forcejeo o una operación de autoflagelo. La palabra busca el aire libre, cuando está hastiada de sufrir la tiranía de las **personas mayores. El aire del común, tal vez contaminado y repulsivo, guarda el impulso acorralado de la libertad. Nunca eludí la palabra vulgar, si ella era la única musa capaz de susurrar historias en mi oído, mientras a mi alrededor reinaba un estado de ordinarietà esquizofrénica que se conoce como buenos modales.**

Llega un momento (ciertos accesos de idiotismo y babosería nacionales) en que la obsenidad temida, la irreverencia o la procacidad, llegan a ser la única fuente de poder que es capaz de restituir al lenguaje su vigor primitivo.

El miedo al humorismo, el pavor a lo cómico, son uno de esos terrores de beata que persiguen a la literatura venezolana y sudamericana hasta más allá de sí misma. Bryce, mi querido Alfredo, Alfredo Bryce Echenique se sienta a reír solo, solo como un ánima, encima de la cordillera de los Andes. La gran mayoría de nuestros intelectuales permanecen ante la hoja de papel con el ceño fruncido. (Escribir con el cuello duro, que decía Rodríguez Monegal).

Por supuesto que podemos encontrar antecedentes felices de la libre imaginación en uno y otro extremo del Continente; Macedonio Fernández o Felisberto Hernández, en el Sur, o Julio Garmendía, en Venezuela, o Juan José Arreola, en México y por supuesto Jorge Luis Borges que sonríe detrás del espejo. No todo ha de ser localismo, realismo mágico y prédica social.

Pero no se trata de una operación de calco, destinada a reproducir el carácter bromista, dicharachero y deslenguado que se atribuye (falsamente, creo yo) al hombre de la calle.

El humor es una virtud esquiva del lenguaje, que asoma sólo un ojo por una rendija. Más bien es un envite de la inteligencia, que en un instante puede dejarnos sin cartas en la mano. El mensaje corre por un hilo que va directamente a los sentidos y se extiende como un entramado invisible por debajo la piel. Puede ser que la razón escape por un brote de hilaridad; pero al mismo tiempo se vale de toda clase de escamoteos para disimular sus verdaderas intenciones.

¿Qué quiso decir éste, después de todo? ¿Se burla de los otros o de mí?

Casi seguro que el autor se ríe de sí mismo, usando del lector como un instrumento mecánico, cuyas respuestas están todas previstas en un sencillo manual de instrucciones. En Borges la sonrisa aparece siempre del lado oscuro de la página, donde no podrá ser censurada, llegado el caso.

Pero el humor en Venezuela ha permanecido fuera de la literatura oficial; mientras el mal humor ha sido un tic generalizado entre muchos de nuestros escritores. Por ejemplo, casi toda la narrativa de Rufino Blanco Fombona es una

explosión incontrolada de mal humor, mezclado con soberbia y altanería. Su prosa, sin embargo, se distingue por su vigor naturalista y el conjunto de su obra, más vigorosa en lo testimonial que en la ficción, es el producto más notable que presenta la literatura venezolana de comienzos de siglo.

En uno de sus panfletos abrasivos escritos contra la dictadura de Juan Vicente Gómez, una novela corta publicada en Madrid en 1921 con el título de *La Máscara Heroica*, Fombona tritura, despedaza y arroja a la basura sin contemplaciones a numerosos caraqueños de entonces, citados casi con nombre y apellido. Sin duda que, como novelista, este venezolano enfurecido demostraba ser un tirano aun más desalmado que Juan Vicente.

El caso, es que hemos padecido, casi hasta el día de hoy, y a pesar de que las excepciones ya principian a desautorizar la regla, los productos de una literatura rigurosamente programada y supervisada, donde los dogmas y preceptos del realismo socialista, aunque sea de manera encubierta o vergonzante, han mantenido oscuramente su vigencia. Mientras, la literatura del goce, los juegos de la imaginación y el humor, la libre exploración de la memoria, la iluminación de los sentidos, son dejados aparte como objetos frívolos o intrascendentes.

Cuando un narrador nuestro escapa hacia el humor, casi siempre lo hace como si saltara la pared de piedra de la novela o el cuento, y saliera a respirar de incógnito un poco de aire fresco. Por eso, se vale frecuentemente del seudónimo, para disimular la risa. ("Arte satánica, luego profundamente humana", escribía Baudelaire). O achacársela a otro, por miedo o pundonor cristianos. Mientras tanto, hemos sacrificado demasiado esfuerzo en el cumplimiento de unos artículos de fé caducos; lo nacional, lo auténtico, lo nuestro, lo criollo, lo venezolano; cuando en realidad no hacíamos más que alimentar viejos preceptos de retórica.

La consigna de **escribir para el pueblo**, de tanto lavarla y ponerla a secar no tardó en desteñirse y enseñar lo que había detrás. En lugar del pueblo, apareció el partido; en vez del lector, estaba el funcionario. Una supuesta sencillez y claridad reclamadas al escritor a punta de manual, rodaron en la práctica por la banalidad y la simpleza.

La literatura no es un instrumento pedagógico; tampoco existe para impresionar y conmover al purgatorio; la manada de almas expiatorias que supuestamente forman **el pueblo**, en su tránsito obligatorio al paraíso. **Ahora sabemos que después del derrumbamiento aparatoso del socialismo real, el cual los latinoamericanos hemos presenciado desde fuera, como casi toda la gran historia de este siglo, la irrenunciable redención ya no parece estar en este mundo.**

Pero ocurre que el útil y vulgar ciudadano común, como lo decía Chesterton, a la hora de manifestar sus inclinaciones estéticas, no viene a resultar tan ingenuo o elemental como se cuenta. Lo encontraremos, en cambio, atiborrado de prejuicios, esquemas y dogmatismos rígidos y atrocamente

conservadores respecto del arte y la literatura. Veremos al hombre de la calle comportarse como un académico frente a cualquier manifestación estética contemporánea. El prefiere, al parecer, un expresión naturalista, conceptual, didáctica, perfectamente equiparable con la naturaleza. Sin embargo, cierta sugestión fantasmal que se desprende de un cuadro hiper realista, por ejemplo, puede ser motivo de recelo y temor instintivos para cualquier vecino de casa; el cual, estoy seguro, de que se sentirá más dueño de sí mismo, dentro del orden regular de las cosas, contemplando algo más simple y más barato: un cromo de almanaque.

En cambio, no hay duda de que existe un espacio perfectamente legítimo para una literatura estrictamente urbana, que surge vigorosamente en el manejo exterior de la lengua, como en el caso de Cabrera Infante o impregnada de envolvente sensualidad en Severo Sarduy; regocijante y marginal en *La Guaracha del Macho Camacho* de José Rafael Sánchez, o en las crónicas y relatos con la visión entreverada del mestizaje que escribe Edgardo Rodríguez Juliá, de Puerto Rico y las múltiples e inagotables invenciones paródicas de Luis Brito García.

Por otro lado, el coloquialismo de clase media infeccionada, aunque todavía pudoroso y nostálgico, encuentra el tono exacto en las ficciones de Cortazar y estalla con irreverencia profética en Manuel Puig. Y existe una literatura oral campesina, de creación instintiva que suele estar llena de misterios, sabiduría, humor, claves secretas e invenciones mágicas; pues, en realidad, toda obra de arte, aun la más oculta y primitiva, posé un grado íntimo de complejidad y misterio, que siempre está por descubrir.

Debo tener gran parte de la culpa; toda la culpa, digo yo; de esa atmósfera depresiva o deprimente que, como han repetido algunos críticos, rodea o envuelve el universo de mis novelas. Deprimente o no, (y yo amo demasiado esas sombras para pensar nada malo de ellas), la realidad que allí aparece fué inventada y soy el único responsable de las consecuencias que su conocimiento pudiera acarrear a terceros; aunque seguramente no va a ocasionar daño a nadie, porque la literatura jamás ha producido daño físico y ni siquiera moral a personas. Puede hacemos llorar en un momento dado; es posible que en otra ocasión corra a llenar esos pequeños vasos sanguíneos, que al inflamarse alteran y trastornan nuestros sentimientos, como advertía Donatien de Sade, pero no hay duda de que la irritación que nos transmite la lectura es pasajera en sus efectos, y sólo nos deja una nostalgia acariciante de la que, con frecuencia, no queremos desprendernos.

Yo fui a buscar una determinada realidad que creí enferma o agobiada, me apropié de la parte que me pareció más adecuada a mis propósitos, quité de ella lo que me estorbaba y rehice lo demás a mi gusto. En realidad, lo inventé todo. Muchas personas que habían pasado antes por aquellos lugares no vieron lo mismo que yo. Todos ellos estarían dispuestos a jurar que nada de lo que dije

estaba allí, y seguramente tendrán razón. Es necesario que el escritor asuma esa responsabilidad. La responsabilidad del falsario. Después de todo, no hay por qué asustarse. La literatura es casi completamente inofensiva; y muchas veces, los tonos más sombríos, el patetismo y la crueldad pueden ser motivo de predilección y goce estéticos.

Si en diferentes momentos de mi vida me hubiera preguntado, por qué escribo, la respuesta hubiera sido distinta cada vez y de una manera u otra estaría siempre cercana a la verdad. Pero, el caso es que me estoy acercando peligrosamente a una edad donde estas variantes ya no son enteramente posibles; no van quedando márgenes suficientes dónde trazarlas, y el camino vuelve a ser, como en la infancia, uno solo.

Por ejemplo, cuando tenía doce años escribía porque lo soñaba; y ahora mismo siento que esta respuesta vuelve a cobrar vigor, por lo menos como una aspiración o un desafío.

Pero hubo otros impulsos, como la pasión durante la adolescencia; el idealismo, más allá de los veinte; el desamparo o la desesperanza, durante la madurez, aunque ésta ya no es una etapa de la vida, sino el paso inevitable a la incertidumbre.

Quizás, lo que he pretendido siempre al escribir, es alterar la constitución de la materia y hacerla que parezca moldeable entre mis manos y sometida a mis caprichos. Se trata de un juego que se reanuda cada vez, aun sabiendo que la vida real (o ésto que habitualmente tomamos por tal cosa), una vez más, no se dejará sorprender del todo.

Sigo creyendo que la literatura, y todo el arte, tiene un contenido político, y es inevitable que así sea, puesto que el sólo hecho físico de respirar de determinado aire constituye, hoy por hoy, un acto intencionalmente político, que de inmediato nos condiciona e impone requisitos: el aire endulzado de la clase media está contaminado de culpas. Pero lo que no puede haber en propiedad es literatura de partidos o de ideologías.

La literatura de derechas, sin ser propiamente de partido, no es más que un memorial de caducidades, aberración moral y pobreza de alma. La llamada de izquierdas, que sí es de partido, o del partido, se debate hoy entre el servilismo de oscura tendencia burocrática, y su contrapartida, el autoritarismo policial, la ingenuidad santurrón, y, cada vez en mayor grado, el cinismo.

Un cuento es como una parada de dados. Nunca sabremos cual va a ser la suma de los puntos que quedará finalmente sobre la mesa; pero hay cierta medida de adivinación, propiciada por el azar, que comienza cuando acercamos el cubilete al oído y catamos la fuerza y le velocidad de la sacudida; mientras el chocar de los dados en el interior parece que sugiere una determinada "forma" que anticipa el orden de las combinaciones que se hacen y deshacen a cada instante en esa oscuridad. Una de ellas será la que finalmente resbale sobre el

tapete; y esta vez quizás, por fin, será la fórmula de oro esperada mil veces, aunque las desiluciones son demasiado frecuentes. Eso sí, el proceso es siempre halagador y tonificante.

Traducidos al cuento, el manejo del cubilete constituye el “nudo”, un juego de combinaciones fortuitas. Los dados en la mesa son el desenlace; uno de los muchos resultados posibles, y no siempre el que hubiéramos calculado.

Se ha dicho demasiado que todos somos autores de un solo libro o creadores de un personaje único. En último término ésta es una verdad inocente, especialmente para los autores más prolíficos. Corín Tellado no ha escrito más que una sola novela, quizás la más leída del mundo: la de dos que se encuentran, afrontan unas cuantas dificultades y finalmente se casan. Es también la historia de Adán y Eva.

A los catorce años, leí por primera vez Robinson Crusoe, en una plicromada edición de Ramón Sopena, con sus páginas tiradas a dos columnas. Desde ese momento, supe que mi personaje novelesco ya había nacido y estaba en circulación desde hacía unos pocos siglos. Era un hombre solo. Un hombre y su memoria. Un Robinson. Una conciencia rodeada de sombras.

Este personaje, este mismo pájaro gris con una pedrada en el ala, ha estado revoloteando sin parar por todas las páginas que hasta hoy he escrito... Por ejemplo en este breve relato, con el cual termino.

INTI: NUMEROS PUBLICADOS

NO. 1

Robert G. Mead Jr., Presentación de *Inti*; ESTUDIOS: **Carlos Alberto Pérez**, "Canciones y romances (Edad Media-Siglo XVIII)"; **Robert G. Mead Jr.**, "Imágenes y realidades interamericanas"; **Nelson R. Orringer**, "La espada y el arado: una refutación lírica de Juan Ramón por Blas de Otero"; **Luis Alberto Sánchez**, "La terca realidad"; CREACION: **Saúl Yurkievich**, **Josefina Romo-Arregui**.

NO. 2

ESTUDIOS: **Estelle Irizarri**, "El Inquisidor de Ayala y el de Dostoyevsky"; **Nelson R. Orringer**, "El Góngora rebelde del *Don Julián* de Goytisolo"; **Ronald J. Quirk**, "El problema del habla regional en *Los Pasos de Ulloa*"; **Gail Solano**, "Las metáforas fisiológicas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos"; CREACION: **Flor María Blanco**, **Pedro Lastra**, **Antonio Silva Domínguez**, **Saúl Yurkievich**; RESEÑAS: **Helen Vendler**, "*El arco y la lira* de Octavio Paz"; **Robert G. Mead Jr.**, "El intelectual hispanoamericano y su suerte en Chile"; **Francisco Ayala**, "Las cartas sobre la mesa".

NO. 3

ESTUDIOS: **Manuel Durán**, "¿Quién le teme a Gustavo Sainz?"; **Estelle Irizarri**, "El motivo recurrente del agua en *El llano en llamas*"; **Wilson Martins**, "O Romance Brasileiro Contemporâneo"; **Antonio Cirurgião**, "Premonição e simbolismo em *S. Bernardo* de Graciliano Ramos"; **Fernando Diez De Medina**, "Tiwanaku: La ciudad del misterio"; **Herbert Valdivieso**, "La indumentaria folklórica: símbolo del atraso social de Bolivia"; CREACION: **Primo Castrillo**, **Manuel Durán**; RESEÑAS: **Luis B. Eyzaguirre**, "Sobre tiranía y "métodos" de "supremos" y "patriarcas"; **Robert G. Mead Jr.**, "*Tradition and Renewal — Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture*"; **José Miguel Oviedo**, "Un personaje de Camus en La Habana".

NO. 4

ESTUDIOS: Mario Vargas Llosa, "Albert Camus y la Moral de los límites"; Américo Ferrari, "Sobre algunos aspectos de la sátira en Quevedo"; Gabriel Rosado, "Algunos aspectos de la relación autor-público en *La Comedia Nueva y La noche de San Juan* de Lope"; Harry E. Vanden, "Socialism, Land and the Indian in the '7 ensayos'"; Earl E. Fitz, "The Black Poetry of Nicolás Guillén and Jorge de Lima: A Comparative Study"; **CREACION:** Pedro Lastra, Américo Ferrari, Francisco Nájera, José Olivio Jiménez, Jorge Campos; **RESEÑAS:** Manuel Durán, "*Juan sin tierra* o la novela como delirio"; Luis Alberto Sánchez, "El Angel de la poesía".

NO. 5-6
(  mero especial)

ESTUDIOS: Luis Alberto Sánchez, "Macedonio Fernández"; José Olivio Jiménez, "La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación con la poesía española de posguerra: algunas puntualizaciones"; José Luis Couso Cadahya, "Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda"; Américo Ferrari, "La poesía de Julio Herrera y Reissig"; Julio Ortega, "Lezama Lima y la cultura hispanoamericana"; William Louis, "In the Shade of the Tree of Knowledge: Marlowe and Calderón"; Earl E. Fitz, "Gregorio de Matos and Juan del Valle y Caviedes: Two Baroque Poets in Colonial Portuguese and Spanish America"; James J. Troiano, "The Grotesque Tradition in 'Medusa' by Emilio Carballido"; Américo Ferrari, "Lectura de 'Abolición de la muerte' de Emilio Adolfo Westphalen"; **CREACION:** Carlos Bousoño, Angel González, Javier Sologuren, Cecilia Bustamante, José Luis Cano, Luis Antonio de Villena, Robert Echavarren, Pedro Lastra Enrique García, Orlando Hernández, Iván Silén, Dionisio Cañas, Jorge Campos; **RESEÑAS:** Michael Wood, "The New World and the Old Novel"; José Miguel Oviedo, "Sobre la poesía de César Moro"; Dennis West, "Castle of Machismo: A Meditation on Arturo Ripstein's Film 'El castillo de la pureza'".

NO. 7

ESTUDIOS: Eduardo Neale-Silva, "César Vallejo: 'Vocación de la muerte'"; Marcelo Coddou, "Complejidad estructural de *El beso de la mujer a a* de Manuel Puig"; Sydney Cravens, "Feliciano de Silva and his Romances of Chivalry in *Don Quijote*"; Luis Antonio de Villena, "El camino simbolista de Julián del Casal"; Adrián I. Chávez, "Un libro antiquísimo de América"; Margo Glantz, "Síndrome de Cortázar"; **CREACION:** Gonzalo Rojas,

Eugenio Florit, Enrique Lihn, Emilio Carilla, Hernán Lavín-Cerda, Américo Ferrari, Primo Castrillo, Enrique Anderson-Imbert, Julio Ortega; RESEÑAS: José Miguel Oviedo, "Radioteatro, strip-tease y novela"; Dennis West, "A Critique of Bruno Barreto's Film "Dona Flor e Seus Dois Maridos".

NO. 8

ESTUDIOS: Ivan A. Schulman, "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje"; José Luis Couso Cadahya, "Luis Cernuda en 'espera de una revolución ardiente' en España; Amy Katz Kaminsky, "Inhabitants, Visitors, and Washerwomen, Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa"; Gustavo Correa, "La dialéctica de lo abierto y lo cerrado en 'Piedra de sol' de Octavio Paz"; Enrique Lihn y Pedro Lastra, "Borges, gran poeta y mediocre versificador"; CREACION: José M. Caballero Bonald, Francisco Brines, Carlos Germán Belli, José Sanchis-Banús, Horacio Salas, Fernando Díez de Medina, Angel Leiva, Marco Antonio Campos, Margo Glantz; RESEÑAS: Alex Zisman, "Mario Vargas Llosa", Alicia Ramos, "Juan Goytisolo, *Disidencias*".

NO. 9

ESTUDIOS: Augusto Roa Bastos, "Aventuras y desventuras de un compilador"; Aláin Sicard, "Augusto Roa Bastos sobre *Yo el supremo*"; Juan Villegas, "La mitificación de la pobreza en un poema de Jorge Teillier"; Lida Aronne-Amestoy, "Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria"; Luis Loayza, "Regreso a San Gabriel"; Olga Eggenschwiller Nagel, "La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati"; Lilvia Soto-Duggan, "La palabra-sendero o la escritura analógica: la poesía última de Octavio Paz"; CREACION: Saúl Yurkievich, Gonzalo Rojas, Antonio Cisneros, Pedro Lastra, Gabriel Rosado, Julio Ortega, Luis Domínguez; RESEÑAS: Victor M. Valenzuela, "Fernando Alegría, *The Chilean Spring*"; Dennis West, "Film and Revolution: A Cuban Perspective: Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*"; Ricardo F. Benavides, "Reflexión sobre la Generación Chilena de 1924: Lon Pearson, *Nicomedes Guzmán: Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938*"; Malcolm Alan Compitello, "Juan Ignacio Ferreras, *Catálogo de novelistas y novelas españolas del siglo XIX*"; Randolph D. Pope, "Teresa de Jesús, *De repente, All of a Sudden*".

NO. 10-11

(Número especial, homenaje a Julio Cortázar)

ESTUDIOS: Julio Cortázar, "La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea"; Juan Corradi, "La Argentina ausente"; James Petras, "Terror and the Hydra: Repression and Resurgence in the Argentine Working Class"; Angel Rama, "Argentina: Crisis de una cultura sistemática"; Evelyn Picón-Garfield, "El contexto vivencial"; Félix Martínez-Bonati, "Para una reflexión sobre la historicidad de la literatura"; Hernán Vidal, "En torno a Julio Cortázar: Problemática sobre la vigencia histórica de las formas culturales"; Ana María Barrenechea, "La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*"; Saúl Sosnowski, Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación, 'Las babas del diablo' y 'Apocalipsis de Solentiname', de Julio Cortázar"; Ivan Schulman, "Texto, lenguaje, sistema social: Viaje hacia lo desconocido"; Fernando Alegría, "*Libro de Manuel*: Un libro de preguntas"; Jean Franco, "Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life"; Luis Harss, "Cortázar: Lenguaje y sociedad"; Joaquín Roy, "Julio Cortázar y el ensayo de indagación nacional en la Argentina"; Jaime Alazraki, "Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar"; Angela Dellepiane, "Territorios donde 'la lógica se pone a cantar'"; Alfred MacAdam, "La figura en el tapiz: La coincidencia de Cortázar y James"; José Miguel Oviedo, "El Rostro en el espejo: Para identificar a *Un tal Lucas*".

NO. 12

ESTUDIOS: Lou Charnon-Deutsch, "Godfather Death: A European Folktale and its Spanish Variants"; Ada Teja, "La obra de Américo Ferrari: empeño de poesía"; Sharon E. Ugalde, "*El gran solitario de palacio* y la modalidad de la ironía"; Aurea María Sotomayor, "*El caballero de la rosa* o los inventos del prejuicio"; Emilio Bejel, "La transferencia dialéctica en *El robo del cochino* de Estorino"; Ethel Beach-Viti, "El paraíso al revés en un poema de Oscar Hahn"
CREACION: José Sanchis-Banús, Hernán Lavín-Cerda, Rubén Bonifaz Nuño, Floridor Pérez, Raúl Barrientos, Gonzalo Rojas, Jaime Martínez Tolentino, Lida Aronne-Amestoy; **RESEÑAS:** Olga Juzyn, "Américo Ferrari *Tierra desterrada*: Adrian G. Montoro, "Pedro Lastra (editor), *Julio Cortázar*"; Juan Daniel Brito, "Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*".

NO. 13-14

(Número especial, homenaje a Juan Rulfo)

ESTUDIOS: Juan Rulfo, "El indigenismo en México"; Hugo Rodríguez-Alcalá, "Rulfo y la crítica"; Manual Durán, "La obra de Juan Rulfo vista a

través de Mircea Eliade"; **María Luisa Bastos**, "El discurso subversivo de Rulfo o la autoridad de la palabra alienada"; **Sharon Magnarelli**, "Women Violence and Sacrifice in *Pedro Páramo* and *La muerte de Artemio Cruz*"; **Saúl Sosnowski**, "*Pedro Páramo*: clausura de un proceso histórico"; **Malva E. Filer**, "Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo*"; **Jonathan Tittler**, "*Pedro Páramo*: nihilismo fracasado"; **Rose Minc**, "La contra-dicción como ley: notas sobre 'Es que somos muy pobres'"; **Myron I. Lichtblau**, "El papel del narrador en 'La herencia de Matilde Arcángel'"; **Luis Leal**, "El gallo de oro' y otros textos de Juan Rulfo"; **Robert Echavarren**, "*Pedro Páramo*: la muerte del narrador"; SERIE BIBLIOGRAFICA INTI I: **Olga Juzyn**, "Bibliografía actualizada sobre Juan Rulfo".

NO. 15

ESTUDIOS: **Michael R. Solomon y Juan Carlos Temprano**, "Modos de percepción histórica en el *Libro de Alexandre*"; **Clark M. Zlotchew**, "Fiction Wrapped in Fiction: Causality in Borges and in the Nouveau Roman"; **Willy O. Muñoz**, "La alegoría de la modernidad en 'Carta a una señorita en París'"; **Pedro Bravo Elizondo**, "Teatro Latinoamericano 1981: un recuento"; **Gonzalo Rojas**, "Relectura de la Mistral"; **Teresa Méndez-Faith**, "Entrevista con Elena Poniatowska"; CREACION: **Saúl Yurkievich, Oscar Hahn, Isabel Cámara, Juan Ramón-Resina, Harold Alvarado Tenorio, Juan Gabriel Araya, Luis Domínguez**; RESEÑAS: **Dennis West**, "*Bye Bye Brazil*"; **John Margenot III**, "Manuel Durán y Margery Safir, *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda*"; **Juan Daniel Brito**, "Hernán Vidal, Carlos Ochsenius y María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno de la Crisis Institucional 1973-1980* (Antología Crítica); SERIE BIBLIOGRAFICA INTI II: **Olga Juzyn**, "Bibliografía actualizada sobre Octavio Paz".

NO. 16-17

(Número especial, homenaje a Gabriel García Márquez)

ESTUDIOS: **Julio Ortega**, "Ciclo cerrado y errancia en *Cien años*", **Sharon Keefe Ugalde**, "Ironía en *El otoño del patriarca*"; **Lida Aronne-Amestoy**, "*La mala hora* de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela"; **Stephen Hart**, "Magical realism in Gabriel García Márquez's *Cien años de soledad*"; **Suzanne Jill Levine**, "A Second Glance at the Spoken Mirror: Gabriel García Márquez and Virginia Wolf"; **Kathleen N. March**, "*Crónica de una muerte anunciada*: García Márquez y el género policíaco"; **Fernando Burgos**, "Hacia el centro de la imaginación: *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*"; **Gabriela Mora**,

“La prodigiosa tarde de Baltasar”: problemas del significado”; **Willy Oscar Muñoz**, “Sexualidad y religión: Crónica de una rebelión esperada”; **Katherine J. Hampares**, “Gabriel García Márquez, Alvaro Mutis, Fernando Botero: tres personas distintas, un objetivo verdadero”; **Juan Manuel Marcos**, “García Márquez y el arte del reportaje: de Lukács al “postboom”; **José Luis Méndez**, “El discurso del método literario latinoamericano (A propósito de Gabriel García Márquez)”; **Joseph Tyler**, “The Cinematic World of García Márquez”; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI III: Luis Eyzaguirre y Carmen Grullón**, “Gabriel García Márquez, contribución bibliográfica: 1955-1984”.

NO. 18-19

(Número especial: *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*)

SELECCIONES DE LOS SIGUIENTES POETAS: Joaquín Pasos, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Jaime Saenz, Alvaro Mutis, Ernesto Cardenal, Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Juan Gelman, Oscar Hahn, Eugenio Montejo, Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros; **ESTUDIOS:** George Yúdice, “Poemas de un joven que quiso ser otro (estudio sobre Joaquín Pasos)”; Marcelo Coddou, “La poesía de Gonzalo Rojas”; Emilio Bejel, “La poesía de Eliseo Diego (entrevista con el poeta)”; Oscar Rivera-Rodas, “La poesía de Jaime Sáenz”; Luis Eyzaguirre, “Alvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética”; Edgar O’Hara, “Ernesto Cardenal, poeta de la resurrección”; Enrique Lihn, “En alabanza de Carlos Germán Belli”; Alicia Borinski, “Territorios de la historia (estudio sobre Enrique Lihn)”; Jaime Giordano, “Juan Gelman o el dolor de los otros”; Gabriel Rosado, “Paradoja del arco: la poesía de Oscar Hahn”; Pedro Lastra, “El pan y las palabras: poesía de Eugenio Montejo”; Lida Aronne-Amestoy, “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”; Lilvia Soto-Duggan, “Realidad de papel: máscara y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”; Alberto Escobar, “Sobre Antonio Cisneros”; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI IV, John Margenot III**, “Bibliografía actualizada sobre César Vallejo”.

NO. 20

ESTUDIOS: José Pascual Buxó, “Las articulaciones semánticas del texto literario: sonetos del ‘Ajedrez’ de Jorge Luis Borges”; Ricardo Yamal, “Antipoesía o antropofagia: ‘Los vicios del mundo moderno’ de Nicanor Parra”; Elsa K Gambarini, “Un cambio de código y su descodificación en ‘El espectro’ de Horacio Quiroga”; Gioconda Marún, “*La bolsa de huesos*: un juguete policial de Eduardo L Holmberg”; Alfredo Villanueva-Collado, “José Asunción Silva y la idea de la modernidad”; Maria A. Salgado, “Tres

incisiones en el arte del retrato verbal modernista"; **Juan Ramón Resina**, "Unas notas sobre la metáfora"; **Olga Eggenschwiller Nagel**, "Un encuentro con Mariela Arvelo"; **CREACION: Luis Domínguez, Estela Breccia, Olga Susana Juzyn, Lida Aronne-Amestoy, Gabriel Rosado, Pablo Amanía**; **RESEÑAS: Juan Ramón Duchesne**, "Juan Durán Luzio, *Lectura histórica de la novela. El recurso del método de Alejo Carpentier*"; **Clement White**, "Teresa Méndez-Faith, *Paraguay: Novela y exilio*"; **Thomas R. Ward**, "Mempo Giardinelli, *Luna Caliente*"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI V: Luis Aviles**, "Bibliografía actualizada de y sobre Augusto Roa Bastos.

NO. 21

ESTUDIOS: Juan Ramón Resina, "El mito como conciencia colectiva"; **David A Boruchoff**, "In Pursuit of the Detective Genre: "La muerte y la brújula" of J. L. Borges"; **Julie Jones**, "62: Cortázar's Novela Pastoril"; **Ronald Méndez-Clark**, "Dejemos hablar al viento: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?"; **A. Alejandro Bernal**, "La dictadura en el exilio: *El jardín de al lado* de José Donoso"; **Nora de Marval-McNair**, "Aforismos de eco múltiple or *Ambages* de César Fernández Moreno"; **Steven White**, "Breve retrato de Joaquín Pasos"; **Stacey L. Parker**, "Desfamiliarización en la poesía de Angel González"; **Luis Cortest**, "Some Thoughts on the Philosophy of Sor Juana Inés de la Cruz". **CREACION: Mempo Giardinelli, Rodolfo Privitera, Hernán Lavín Cerda, Julio Ortega, Pedro Lastra, Rosa Lentini Chao, Antonio Planells, Fernando Operé, Miguel A. Rojas** **RESEÑAS: Hernán Castellano-Girón**, "Sobre Fernando Burgos: *La novela moderna hispanoamericana*", **Federico Patán**, "Sobre Hernán Lavín Cerda". **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VI: Clement White**, "Bibliografía actualizada sobre Nicolás Guillén.

NO. 22-23

(Número especial: *Cortázar en Mannheim*)

ESTUDIOS: Walter Bruno Berg, "El cronopio frente al buitre: Entrevista con Mario Vargas Llosa"; **Saúl Yurkievich**, "Mate, tango y metafísica"; **Manuel Pereira**, "Del tablón al puente"; **Fernando Aínsa**, "América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de J. C. Significados del viaje iniciático"; **Joaquín Roy**, "El impacto de la muerte de J. C. en la prensa argentina y española"; **Ugné Karvelis**, "De Argentina a la América Latina"; **R. Rodríguez Coronel**, "Una revisión ideológica de *Rayuela*" **Klaus Discherl**, "De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en *Rayuela*"; **Rolf Kloepper**, "La libertad del autor y el potencial del lector: encuentro con *Rayuela*

de J.C.”; **E. Ramos Izquierdo**, “*Rayuela*: la libertad de la escritura”; **Roger Carmosino**, “La escisión y el puente en la temática cortazariana”; **Elvira Aguirre**, “Motivación cultural en la ficción literaria de J. C.”; **Cifuentes Aldunate**, “Los niveles de destinación de algunos relatos de J. C.”; **G. Hofmann de la Torre/H. Hudde**, “El destino de los desaparecidos y lo kafkiano: la narración de Cortázar, ‘Segunda vez’ y su repercusión en lectores alemanes”; **Jaime Alazraki**, “De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*”; **D. Reichardt**, “La lectura nacional de ‘El otro cielo’ y *Libro de Manuel*”; **S. Reisz de Rivarola**, “Política y ficción fantástica”; **Besnard Terramorsi**, “Aco-taciones sobre lo fantástico y lo político: a propósito de ‘Segunda vez’ de J. C.”; **Fernando Moreno**, “Cuento y política, política del cuento (lectura de ‘Graffiti’, de J. C.)”; **Alain Sicard**, “Utopía y compromiso (poética y política de J. C.)”; **M. Morello-Frosch**, “De perseguidores a perseguidos en la ficción de J. C.”; **Karl Kohut**, “El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de J. C. en torno al exilio”; **Kalus Pörtl**, “El teatro latinoamericano frente a los problemas y conflictos de la actualidad”; **R. L. Kauffmann**, “J. C. y la narración del otro: ‘Axolotl’ como fábula etnográfica”; **Walter Bruno Berg**, “De convergencias, confesiones y confesores (‘Diario para un cuento’); **Peter Frölicher**, “El sujeto y su relato: ‘Argentinidad’ y reflexión estética en ‘Diario para un cuento’”; **Bernard J. McGuirk**, “La semi(er)ótica de la otredad: ‘El otro cielo’”; **Vittoria Borsó**, “Americanidad: des-tiempo, escritura y descubrimiento”; **J. Ruiz Esparza**, “Desperately seeking Julio”; **A. H. Puleo García**, “El lenguaje de la autenticidad”; **Inés Malinow**, “Dos escritores y dos cuentos americanos: H. Quiroga y J. C., ‘Las moscas’ y ‘Axolotl’. Técnicas narrativas”; **Sabine Horl**, “Cortázar explorador. El problema de la identidad latinoamericana en el contexto de la discusión histórica”; **Susan Kleinert**, “Comunicación y participación: el concepto de cultura en varios textos de Cortázar”; **Mesa redonda**, “Nuevas alambreadas y vieja cultura, dos años después de la muerte de Cortázar”.

NO. 24-25

ESTUDIOS: **Allen W. Phillips**, “La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época”; **L. Guerra Cunningham**, “Descentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana”; **Lelia Madrid**, “El adiós a la semejanza”; **Debra A. Castillo**, “The Uses of History in Vargas Llosa’s *Historia de Mayta*”; **Alicia Chibán**, “Testimonio, memoria y profecía en *Crónica del diluvio* de Antonio Nella Castro”; **Ricardo Gutiérrez Mouat**, “Lector y narratario en dos relatos de Bryce Echenique”; **Richard A. Seybolt**, “*Donde habita el olvido*: Poetry on Nonbeing”; **Jorgelina Corbata**, “Historia y mito en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo”; **Clark M. Zlotchew**, “Utopia and Escapism in Julio Ricci: Golden Age Transmuted

into Geography"; **M. G. Bannura-Spiga**, "El juego y el deseo en la obra de A. Skármeta"; **James J. Troiano**, "Literary Traditions in *El fabricante de fantasmas* by Roberto Arlt"; **P. Bellot de Velázquez**, "Influencia de la cultura y la lengua francesas en *Entre-nos* de Julio Victorio Mansilla"; **Barbara Kurtz**, "The *Agricultura cristiana* of Juan de Pineda in the Context of Renaissance Mythography and Encyclopedism". CREACION: **Carlos Rojas**, **Alicia Borinsky**, **Roberto G. Fernández**, **Carlos Johnson**, **Marjorie Agosin**, **Resurrección Espinosa**, **Jan Martínez**, **Américo Ferrari**, **Douglas García**, **Rita Geada**, **Jorge A. Madrazo**, **Edgar O'Hara**, **Rodolfo Privitera**, **Alicia Rivero-Potter**, **Oscar Rivera-Rodas**. RESEÑAS: **Antonio Campaña** sobre **Nelson Rojas**, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VII: **Olga Espejo Beshers**, **Carlos Germán Belli**.

NO. 26-27

(Número especial: *Coloquios del Oficio Mayor*
— Entrevistas a 26 poetas)

ENTREVISTAS Y SELECCION DE POEMAS DE LOS SIGUIENTES POETAS: "**Carlos Germán Belli** y el reto estilístico de la poesía"; **Antonio Cisneros** y el canto ceremonial"; **J. G. Cobo Borda**: Rompiendo esquemas y dicotomías"; **Bleki Cuza Malé**: Experiencias muy nuestras"; **Roberto Echevarren**: Engendrar a partir de nadie"; "Matriz musical de **Jorge Eduardo Eielson**"; **Eduardo Espina**: Buscando a Dios en el lenguaje. Una escritura llamada *barrococo*" **Rosario Ferré**: La poesía de narrar"; **Oscar Hahn**: La fuerza centrífuga y los planetas verbales de la poesía"; "Imágenes de **Rodolfo Hinostroza** que buscan una dispersión"; "**Mercedes Ibáñez Rosazza**: De Trujillo a Berkeley"; **José Kozér** y la poesía como testimonio de la cotidianeidad"; "**Pedro Lastra** o La restricción de la palabra"; **Hernán Lavín Cerda**: La apacible violencia de las palabras"; "La poesía de **Juan Liscano**: Materia prima de la Gran Obra"; **Liliana Lukin**: "El cuerpo del deseo en la escritura"; "**Eduardo Milán**: El poeta en el paisaje del texto"; "**Alvaro Mutis**: Pensando con los dedos, con las manos"; "Entre la épica y la lírica de **Heberto Padilla**"; **Néstor Perlongher**: La parodia diluyente"; "**Luis Rebaza Soraluz**: Invitación al laberinto"; "**Gonzalo Rojas**: Entre el murmullo y el estallido de la palabra"; "**Armando Romero**: Escarbando el aire con los manos"; "Continuidad de la voz en **Javier Sologuren**"; "**Ida Vitale**: Entre lo claro y lo conciso del poema"; "**Saúl Yurkievich**: La omniposibilidad verbal".

NO. 28

ESTUDIOS: Fernando Burgos, "Visiones íntimas de *Una familia lejana*"; Nacuñán Saez, "La mirada del tigre: Percepción e historicidad en el *Facundo*"; Henry Cohen, "Cultural Dependency and Social Action: Krasnodar Quintana's *Como piedra rodante*"; Lelia Madrid, "Octavio Paz o la problemática del origen"; Alina Camacho-Gingerich, "La historia como ruptura trágica y fusión erótica en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes"; Edna Aizenberg, "The Writing of the Disaster: Gerardo Mario Goloboff's *Criador de palomas*"; Carlos Raúl Narvaez, "La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio*, *Diáspora*, *Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi; Joaquín Roses Lozano, "Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpió en el teatro de Lope de Vega"; Fernando Burgos y M. J. Fenwick, "En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (entrevista). **CREACION:** Antonio Planells, Carlos Johnson, Resurrección Espinosa, Antonio Aliberti, Luis Avilés, Alejandra Cárdenas, Lourdes Gil, A. Gómez Rosa, María Negroni, Enrique Puccia, Alfredo Villanueva-Collado. **RESEÑAS:** Luis Iván Bedoya, sobre *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* de Jorgelina Corbatta; Paul Llaque, sobre *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*, de Evelyne Minard; Marketta Laurila, sobre *La historia en la novela hispanoamericana*, de Raymond Souza; Joseph A. Feustle, sobre *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, de John C. Wilcox; Ramona Lagos, sobre *The Last Happy Men: The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*, de Leland Christopher Towne; Didier T. Jaen, sobre *El precursor velado R. L. Stevenson en la obra de Borges*; José Promis, sobre *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y Revolución*, de Eduardo Urdanivia Bertarelli.

NO. 29-30

ESTUDIOS: Antonio Vera-León, "Montejo, Barnet, el cimarronaje y la escritura de la historia"; Alexis Márquez Rodríguez, "Alejo Carpentier: Profeta y oficiante de la nueva narrativa latinoamericana"; Giuseppe Amara, Las ménades de Lavín Cerda"; Marcelo Coddou, "Relectura de *La Brecha* de Mercedes Valdivieso"; Helene Weldt, "The Genesis of Augusto Roa Bastos; *Yo el supremo*" Alba Lia Barrios, "Ese negro fantasmal de Palés Matos"; María Rosa Olivera-Williams, "*Citas y comentarios* de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio"; Jorge Rodríguez Padrón, "Cauce común: *Carece de causa* de Jorge José Kozer"; Pedro Lasarte, "No oyes ladrar los perros" de Juan Rulfo: Peregrinaje hacia el origen"; Walter Bruno-Berg, "Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa"; María Isabel Acosta Cruz, "Writer-Speaker? Narrative and Cultural Intervention in Mario Vargas Llosa's *El hablador*";

Roman Soto, "Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier". NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Julio Ortega**, "Bryce-Arte de desamar"; **Julio Ortega**, "Roa Bastos: Una mitología del desconsuelo"; **John Kinsella**, "La travesía poética de Martín Adán"; **Enrique Luengo**, "Jorge Luis Borges: Escorzo y perspectiva. Desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *El hacedor* (1960)"; **Rodolfo Privitera**, "Claves para una interpretación lúdica en *De donde son los cantantes*"; **Sergio Monsalvo**, "El humor en las visiones de Lavín Cerda"; **Rene A. Campos**, "El orden desenmascarado: *De amor y de sombra* de Isabel Allende"; **Julia Kushigian**, "La economía de las palabras: Disipador del miedo inefable en Borges y Silvina Bullrich"; **Dennis West**, "Confronting the Crisis in Mexican Cinema". CREACION: **Hernán Lavín Cerda**, "Historia de Margarito Miramontes" (cuento); **Luis Domínguez-Vial**, "El ocaso de Navarrete. "Cuerpo presente" (cuento); **Antonio Planells**, "El cigarrillo" (cuento); **Frank Graziano**, "Cumplir con lo debido" (cuento). Poesía de: **Griselda Ramos-Perea**, **Francisco Nájera**, **Cecilia Bustamente**, **Manuel Silva Acevedo**, **Alejandro Aranda**, **Dionisio D. Martínez**, **Mauricio Quijano**, **Jaime Sabines**, **Miguel Ángel Zapata**. RESEÑAS: **Ilan Stavans** sobre **Flora H. Schimich**: La obra de **Macedonio Fernández**. Una lectura surrealista; **Cynthia Duncan** sobre **Hugo J. Verani**, editor: **José Emilio Pacheco**; **Lilian Uribe** sobre **Mario A. Rojas** y **Roberto Hozven**, editores: **Pedro Lastra** o la erudición compartida; **Roberto Valero** sobre **Enrique Mario Santi**, editor: *Primeras letras, Libertad bajo palabra* **César Ferreira** sobre **Alfredo Bryce Echenique**: *La última mudanza de Felipe Carrillo*; **Eduardo Lago** sobre **Claire Paillet**: *La poésie audessous des volcans. Etudes de poésie contemporaine d'Amérique Centrale* **Javier Sanjines C.** sobre **José Luis Gómez-Martínez**: *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad*; **Inés Dolz-Blackburn** sobre **Rose S. Min** y **Teresa Méndez-Faith**, editoras: *Alba de América. Revista Literaria. Número especial dedicado al teatro hispanoamericano actual*; **Mariela Gutiérrez** sobre **Catharina de Vallejo**, editora: *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas* **D.L. Shaw** sobre **John Kinsella**: *Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán*; **Federico Patán** sobre **Hernán Lavín Cerda**: *Esas máscaras de gesto permanente*; **Olga Juzyn-Amestoy** sobre **Omar Rivabella**: *Requiem por el alma de una mujer*.

NO. 31

ESTUDIOS: **Emil Volek**, "Realismo Mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana"; **Bernard Schulz-Cruz**, "La vocación de la escritura en *El amor en los tiempos del cólera*"; **Fernando Reati**, "Los alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: *Con el trapo en la boca* de Enrique

Medina"; **Israel Ruiz Cumba**, "Hacia una nueva lectura de *Las memorias de Bernardo Vega*"; **Nelson Rojas**, "Gonzalo Rojas y la responsabilidad de la poesía"; **W. Nick Hill**, "Enrique Lihn critica la metapoética"; **Francisco Pérez-Fernández**, "Notas para una lectura de 'Huacho y Pochocha' de Enrique Lihn"; **Ricardo Yamal**, "La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita"; **Stephen F. White**, "Ernesto Cardenal and North American Literature: Intertextuality and the Formulation of an Ethical Identity"; **NOTAS DE LA ACTUALIDAD: Alfredo Bryce-Echenique**, "Los días y las gentes"; "Civilización o barbarie"; "Un embrollo maldito"; **Julio Ortega**, "Cela y el relato comunitario"; "La palabra trivial"; "Tema de ambos mundos"; **CREACION: Carlos Johnson**, "Inti Raymi"; **Pedro Lastra**, "Notas de viaje"; "La historia central"; "Casi letanía"; "Una sombra"; "Parafsos"; **Gilberto Castellanos**, "Yacimientos del verano"; **Lucía Fox**, "El cuarto viaje de Colón"; "El mayordomo de Moctezuma"; **Miguel Angel Zapata**, "Morada de la voz"; **Magali Alabau**, "Liebe/querida"; "Rezar en Roma". **RESEÑAS: Juan Zapata G**, sobre Pedro Lastra: *Conversaciones con Enrique Lihn*; **Rafael E. Hernández**, sobre James J. Alstrum: "La sátira y la autopoética de Luis Carlos López"; **Emil Volek**, sobre Angel Flores ed.: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*; **Oscar Rivera-Rodas**, sobre Raquel Halty Ferguson: *La forgue y Lugones: dos poetas de la luna*; **Antonio Socoto** sobre Michael Handelsman: *En torno al verdadero Benjamín Carrión* **Michael Handelsman**, sobre Humberto Robles: *La noción de vanguardia en el Ecuador (Recepción - trayectoria - documentos: 1918-1934)*; **Oscar Rivera-Rodas**, sobre Hugo J. Verani: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifestos, proclamas y otros escritos)*.

NO. 32-33

ESTUDIOS: Octavio Paz, "La búsqueda del presente"; **Octavio Paz**, "In Search of the Present"; **Antonio Planells**, "Cristo en la Cruz" o la última tentación de Borges"; **Cynthia Duncan**, "Detecting the Fantastic in José Emilio Pacheco's *Tenga para que se entretenga*"; **Loló Reyero**, "Los caracoles" de Jesús Fernández Santos, y un par de críticos franceses; **Vagar divagando**"; **Enrique Luengo**, "Focalización, punto de vista y perspectiva en *El obsceno pájaro de la noche*"; **Alberto Sacido Romero**, "El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela*"; **Alicia Valero-Covarrubias**, "*Los Pichy-Cyegos*, de Rodolfo Enrique Fogwill: ¿denuncia o metáfora?"; **Alfredo Villanueva-Collado**, "Metasexualidad y mestizaje en *Los amos del valle* de Francisco Herrera Luque"; **Francisco Soto**, "*El portero*: Una alucinante fábula 'moderna'"; **Marta Bermúdez-Gallegos**, "*La crónica del niño Jesús de Chilca*: Cisneros y la épica de los marginados"; **María Luisa Fischer**, "Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco"; **Javier**

Sanjinés C., "From Domitila to "Los relocalizados": Testimony and Marginality in Bolivia"; **Myra S. Gann**, *El gesticulador*. Tragedy or Didactic Play?"; **NOTAS DE LA ACTUALIDAD: Gregorio Martínez**, "Enrique Lihn en la pieza oscura (testimonio)"; **Julio Ortega**, "La literatura latinoamericana en la década de los 90"; **Alfredo Bryce Echenique**, "En nombre del pueblo peruano", "Los que se lucieron"; **Lelia Madrid**, "*Calembour*: Las traiciones de la univocidad" (Entrevista con César Leante); **Russell O. Salmon**, "El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal"; **CREACION: Gustavo Adolfo Calderón C.**, "Diez lámparas frente a un piano de acuarela, diez poetas jóvenes que inspiran en español"; **Dolores Etchecopar**, **Carlota Caulfield**, **Raúl Zurita**, **Jaime Siles**, **José Carlos Cataño**, **Manuel Ulacia**, **Miguel Angel Zapata**, **Enrique Verástegui**, **Pedro López Adorno**, **Eduardo Espina**; **RESEÑAS: Eduardo Lago**, "Catherine Poupeney Hart: Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'empire espagnol"; **Eduardo Lago**, "Ricardo González Vigil: *Comentemos al Inca Garcilaso*"; **Gabriella De Beer**, "Mera, Juan León: *Cumandá o un drama entre salvajes*. Estudio preliminar y edición de Trinidad Barrera"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VIII: Lilian Uribe**, "Juan Gelman"; **COLABORADORES; GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS.**

NO. 34-35

ESTUDIOS: Antonio Carreño, "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas"; **Francisco Javier Higuero**, "Deshumanización y simulacro en *La cultura como espectáculo* de Eduardo Subirats"; **Lisiak-Land Díaz**, "Denuncia social de un romántico, a través de sus personajes, en *Julia o escenas de la vida en Lima* de Luis Benjamín Cisneros, Perú, 1860"; **Alessandra Riccio**, "Soledad Cruz: la otredad militante"; **Ada María Teja**, "La poesía de Américo Ferrari: oscilaciones entre el fracaso y la esperanza. Configuración de una lucha"; **Oscar D. Sarmiento**, Ironía de la lectura en "Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán de Enrique Lihn"; **Rodger Cunningham**, "Falling into Heaven: Pre-Adamism and Paradox in *Rayuela*"; **Bernal Herrera**, "Aspectos del deseo en la obra de Carlos Fuentes"; **Elena M. Martínez**, "Función y mecanismos del humor en *La era imaginaria* de René Vázquez Díaz"; **M. Victoria García-Serrano**, Incompatibilidades: existencialismo y feminismo en "La identificación" de Marta Traba"; **Julie Jones**, "The Hero as Flâneur: Eduardo Bello's *Criollos en París*" **NOTAS: Dale Knickerbocker**, "La teoría literaria implícita en 'Diario para un cuento' de Julio Cortázar"; **James Troiano**, "Life as Theater in Aloisi's *Nada de Pirandello por favor*"; **Pilar del Carmen Tirado**, "El espectador en *El cementerio de automóviles*"; **Christine M. E. Bridges**, "El horóscopo y el vaticinio: Dos mecanismos teatrales en *La vida es sueño* y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca";

NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Martha L. Canfield**, "Lazos de color-nudos de luz Jorge Eduardo Eielson: pintor y poeta"; **José Balza**, "Mutis: disoluciones y mudanzas"; **Rodrigo Cánovas**, "Lectura de *Diario imaginario* de Julio Ortega"; **Rubén González**, "De *Sub Terra* al exilio: el cuento chileno"; **Clark M. Zlotchew**, "Una literatura hispana cautiva: entrevista a José Luis Najenson"; **Fernando Burgos y M. J. Fenwick**, "Siempre Panamá: entrevista al escritor Enrique Jaramillo Levi"; CREACION: **Juan Gelman**, **Miguel Gómez**, **Pedro Granados**, **Oscar Hahn**, **Mercedes Ibañez Rosazza**, **Eugenio Montejo**, **María Negroni**, **Edgar O'Hara**; RESEÑAS: **Elena M. Martínez**, **Miguel Barnet**. *Oficio de ángel*; **Marta Bermúdez-Gallegos**, **John Garganigo**, **Carlos Germán Belli**: *antología crítica*; **Miguel Gómez**, **Rubén González**. *Crónica de tres décadas: poesía puertorriqueña actual*; **Javier Lasarte**. *Cuarenta poetas se balancean*. Poesía venezolana (1967-1990); **Cynthia Duncan**, **José Promis**, *La identidad de Hispanoamérica: Ensayo sobre literatura colonial*; **Elena M. Martínez**, **María M. Solá**. *Aquí cuentan las mujeres*. **Pedro Juan Soto**. *Memoria de mi amnesia*; COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS.

NO. 36

CIEN AÑOS DE VALLEJO

ESTUDIOS: **Julio Ortega**, Cien años de Vallejo; **Eugenio Chang-Rodríguez**, Las crónicas posmodernistas de César Vallejo; **Saúl Yurkievich**, César Vallejo: la violencia del rechazo; **Américo Ferrari**, La presencia del Perú; **Martha L. Canfield**, Muerte y redención en la poesía de César Vallejo; **Jorge Guzmán**, César Vallejo: El acento me pende del zapato; **Roberto Paoli**, Vallejo: Herencia ideal y herencia creadora; **Lisiak-Land Díaz**, Jerarquía social y económica en *El tungsteno* de César Vallejo; SEMINARIO VALLEJO: **Lucía Tono**, La pluralidad semántica en "Hoy me gusta la vida mucho menos"; **Loló Reyer**, Considerando... "Considerando en frío, imparcialmente..."; **Alberto Sacido Romero**, Dinámica paradójica en "Parado en una piedra..."; **Sylvia R. Santaballa**, El taller o el "Abrecabezas" poético: análisis de "Quédeme a calentar la tinta"; **Carrie C. Chorbá**, Coloquio y silencio en "Quisiera hoy ser feliz". NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Julio Ortega**, Introducción en *El Escorial*; **Juan Goytisolo**, Leyendo "Las dos orillas"; **Carlos Fuentes**, Género de géneros; **Juan Goytisolo**, La curiosidad europea; **Carlos Fuentes**, Los orígenes mutuos; Después del "boom"; **Alfredo Bryce Echenique**, Turno sentimental; **Héctor Libertella**, Libro de libros; **Julio Ortega**, El Ulises ilustrado; **Carlos Fuentes**, Por la inclusividad; **Julio Ortega**, Julián Ríos y Juan Goytisolo. CREACION: POESIA: **Eduardo Anguita**, **Luis Correa Díaz**, **Eduardo Espina**, **Roberto Fernández Retamar**, **Javier Lentini**, **Cristina**

Sistar, Blanca Streponi. CUENTOS: Amy Nocton, Luis Rebaza Soraluz, Armando Romero. RESEÑAS: Miguel Gómez, Carlos Drummond de Andrade: *Itabira: antología*; Miguel Gómez, Edgar O'Hara: *Límites del criollismo* Curtir las pieles; Guillermo García-Corales, Diamela Eltit: *Vaca sagrada* Nathalie Pauner, Alvaro Mutis: *La última escala del Tramp Steamer*.

INTI

SUSCRIPCION ANUAL:

Individuos: US \$25.00

Bibliotecas e instituciones: US \$45.00

NOMBRE:

DIRECCION:

.....

SUSCRIPCION POR AÑO(S) \$.....

TOTAL: \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Revista de Literatura
Hispanica, Roger B. Carmosino, Department of Modern Languages,
Providence College, Providence, Rhode Island 02918 (USA).

