



CÓSIMO MANDRILLO

El imaginario petrolero



MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

ESTUDIOS
SERIE LITERATURA

**El imaginario petrolero
y otros ensayos**

Cósimo Mandrillo

**El imaginario petrolero
y otros ensayos**



1.^a edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2023

El imaginario petrolero y otros ensayos

© Cósimo Mandrillo

Edición y corrección

Héctor González

Imagen de portada

El círculo de estudios

Gabriel Bracho

Óleo sobre cartón piedra, 122 x 155 cm

Col. Fundación Museos Nacionales

Galería de Arte Nacional

Montaje de portada

Carolina Marcano G.

Diagramación

Orión Hernández

© Monte Ávila Editores Latinoamericana, C. A., 2023

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, urbanización El Silencio,
municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela

Teléfono: (58 212) 482.8989

www.monteavila.gob.ve

Hecho el Depósito de Ley

Depósito Legal: DC2023001401

ISBN: 978-980-01-2394-2

I. Petróleo y literatura en Venezuela

PETRÓLEO Y LITERATURA

EL INICIO DE LA explotación petrolera en Venezuela y el comienzo de la oposición a ella por parte de nuestros escritores tienen la misma fecha. No hizo falta esperar el desarrollo de las operaciones de explotación del mineral para que más de una voz se alzara en clara protesta contra lo que desde sus inicios se concibió como un ataque a la soberanía del país; además, prontamente empezaron a documentarse las agresiones de las compañías en contra de sus trabajadores y de la población en general.

La inmediatez de la respuesta y la rápida toma de posición de los intelectuales del país se comprenden mejor si se recuerda que fue en 1922, con el reventón del pozo Barroso 2, cuando se selló el destino petrolero de Venezuela. Pocos años después, para 1925 o 26 (la fecha es incierta) ya Udón Pérez escribía un verdadero alegato contra la invasión de las compañías explotadoras del bitumen en un largo poema narrativo titulado *Oro rojo*. Conviene destacar que Udón Pérez no era ni remotamente un hombre de pensamiento progresista o revolucionario para los estándares de su tiempo. De hecho, el resto de su obra poética padece de un acendrado conservadurismo que ha lastrado la trascendencia de esa obra a nivel nacional. A pesar de ello, *Oro rojo*, a lo largo de su relato rimado, contiene todas las denuncias que, pasando el tiempo, difundirían los novelistas que se ocuparon del tema petrolero.

Oro rojo es una alegoría que no guarda secretos para el lector. Udón Pérez ha imaginado a una esbelta joven como representación de Venezuela. A esa muchacha cuyo nombre verdadero es Rosa —nombre del campo donde se ubica el Barroso 2—, todo el pueblo “—tal vez por si brava/ por noble y altiva— con ínclito

apodo, / 'Patria' la llamaba". La historia que sigue es simple: el envalentonado extranjero llevado por el deseo "quiso ceñirla, postrarla, borracho / de alcohol y lujuria". Patria, dispuesta a defender su honor hasta las últimas consecuencias, provoca un incendio y se sacrifica al tiempo que el mismo fuego consume a su agresor.

La breve historia de oposición a los nuevos conquistadores, como llama Udón Pérez a los adelantados de las compañías petroleras, viene precedida de las denuncias correspondientes al trato discriminatorio que los nacionales reciben de los extranjeros. Así, pues, en las ocho páginas que preceden a la peripecia de Patria, se nos ha hablado de la paradisiaca situación anterior a la aparición del petróleo, llena de una vida sencilla y honesta y del drástico cambio que le sigue; de la aparición de estos nuevos conquistadores equipados con maquinarias y autosuficiencia; de la brutal mirada discriminatoria hacia los habitantes nativos; de las crueles condiciones de vida de los trabajadores de la compañías; de los desplazamientos poblacionales provocados por el espejismo del petróleo y, en fin, de la idea de la huelga, presente desde el primer momento, como acto de reivindicación del trabajador criollo.

La huelga será retomada diez años después por César Uribe Piedrahita como motivo principal de su novela *Mancha de aceite*. El formato de novela le permite a Uribe Piedrahita introducir elementos abiertamente políticos y referencias al momento histórico en el que su ubica la acción de su relato. Y, dado que una huelga victoriosa no habría tenido ninguna verosimilitud, el final de la novela cuenta en cambio la masacre de los huelguistas planeada por las compañías petroleras y llevada a cabo por unas autoridades militares sometidas enteramente a los deseos de aquellas.

En el camino hacia esa masacre, el autor de *Mancha de aceite* se ha paseado por los mismos desmanes de las compañías que ya había asomado Udón Pérez en *Oro rojo*; pero, además, Uribe Piedrahita introduce un motivo que se repetirá posteriormente en variadas ocasiones en la obra de otros narradores: se trata de la conquista de la mujer del extranjero por parte del criollo. Se establece de ese modo un espacio donde los nacionales, fogosos y tropicales, superan con creces al musíu apocado y sexualmente

disminuido. La conquista de Peggy McGunn por parte del doctor Etchegorry en *Mancha de aceite*, se repetirá, por ejemplo, con características muy similares en el cuento “Arco secreto” de Gustavo Díaz Solís. En ambos relatos, los personajes ejercen una especie de venganza contra su contraparte extranjera por medio de la posesión de la hembra.

Ramón Díaz Sánchez lleva este tema a otra dimensión en su novela *Mene*. Allí Díaz Sánchez introduce un personaje que cumple este ritual de posesión de la mujer del otro no en la realidad sino en su sola imaginación, en lo que podríamos llamar una venganza virtual. Teófilo Aldana, obrero incluido en la lista negra, sueña con que se le “atravesara una de esas catiras en un camino solo” porque “¿qué saben ellas lo que es un hombre de veras? No lo sabrán mientras no se acuesten con uno como él, Teófilo Aldana, hecho de fuego solar”.

Díaz Sánchez trabaja igualmente un tema que si bien aparece en otros textos, está tratando como mayor profundidad en su novela; se trata de la invasión de una tecnología que fractura de un solo golpe el ritmo de vida propio de los venezolanos. Tal visión atormentada de la invasión de objetos se aborda desde dos distintos ángulos: de un lado se ubica la tecnología directamente asociada con la explotación petrolera y el modo cómo ésta altera las relación tradicional entre hombre y trabajo; y del otro, la tecnología que impacta sobre la sociedad como un todo alterando ritmos vitales, patrones de consumo y valores que parecían estar firmemente establecidos en la ruralidad que caracterizaba la vida con anterioridad al surgimiento del petróleo.

Lo cierto es que el abordaje del tema petrolero en nuestra literatura es siempre de rechazo, y más específicamente, de rechazo a la presencia imperialista del extranjero. Es difícil encontrar una muestra literaria donde esa norma no se cumpla. Una excepción podría ser el largo poema de Juan Liscano titulado *Ya esto fue una vez*, en el que, en tono elegíaco, hace un paralelismo entre la explotación perlífera en Cubagua, con su resultado de agotamiento y miseria, y la explotación del petróleo. En ese largo y dolido poema, aunque no se menciona explícitamente a las compañías, se hace, sí, una larga revisión de los efectos

de la aparición y subsiguiente explotación del petróleo; revisión que incluye, no podía ser de otra manera, las socorridas imágenes de miseria, maltrato, éxodo rural y la interrupción brusca de una forma de vida ligada al campo.

No hubo, pues, perdón para el petróleo, ninguna visión optimista que prefigurara bienestar y progreso. Hasta el sol de hoy, la realidad no parece sino confirmar aquellos malos augurios.

EL IMAGINARIO PETROLERO EN LA POESÍA VENEZOLANA

INTRODUCCIÓN

LA INDUSTRIA PETROLERA HA tenido desde los inicios del siglo XX un rol preponderante en la vida de los venezolanos. Nadie habrá de sorprenderse de ello si se considera la desmedida capacidad de tal industria para impactar el tejido social del país. No en balde, en Venezuela se inició desde muy temprano una polémica en torno a las bondades —ponderadas por unos— y las perversiones —denunciadas por otros— que venían aparejadas con el surgimiento del petróleo.

Como si se tratara de una versión remozada de la polémica entre la leyenda dorada y la leyenda negra, surgidas en torno a la conquista española, los venezolanos se dividieron entre quienes veían a la naciente industria como la gran esperanza de la nación y aquellos que aseguraban que de ella no recibiría el país sino pocos y pobres beneficios.

En esta polémica, no podía quedar de lado un acendrado sentimiento antiimperialista que, al decir de Luis Ricardo Dávila (1996), tiene su origen en la guerra de independencia y en el hecho cierto de que las provincias españolas en América nacieron a la vida republicana como consecuencia del rechazo violento del imperio español.

En ese contexto, era lógico que se esperase de la creación literaria nacional que se involucrase activamente con un tema y una realidad de tanta relevancia y cuyas aristas tocan todos los aspectos de la vida social. Se esperaba, especialmente de la novela, que recrease escenarios y procesos; que diese vida a personajes en los cuales se encarnara la experiencia de todo un pueblo; y que se discutiese, a través de ellos, el efecto que la industria estaba

teniendo en la idiosincrasia nacional. Muy pronto, sin embargo, la crítica literaria concluyó que por razones difíciles de explicar no se había escrito, y no parecía que se fuese a escribir, la gran novela venezolana del petróleo.

Esa crítica se topó, en cambio, con una que otra novela y un mermado inventario de cuentos en los que no pareció encontrar lo que esperaba, y que no pasó de ser percibido cual discreto asomo de la añorada gran epopeya nacional. El asunto es hasta tal punto cierto, que en 1970 Gustavo Luis Carrera puede escribir un libro que, a pesar de llevar el título de *La novela del petróleo*, afirma en su primera línea que ese libro versa sobre una novela que no existe (Carrera, 2005).

Mene (1936), la novela de Ramón Díaz Sánchez (1903-1968) suma, en cierta forma, el conjunto de rasgos que debió nutrir la gran prosa que alguna crítica había prefigurado. Con un lenguaje que puja por escapar de resabios realistas, y con las huellas aún frescas del gigantesco intento de novelar al país que representó la obra de Rómulo Gallegos (1884-1969), la novela de Díaz Sánchez se convierte en cámara primera que registra, con un dejo de tosquedad, el vuelco que daba un pueblo entero empujado por la presión incontenible de un chorro oscuro venido del centro de la tierra.

Esta prosa, la de la narrativa del petróleo, transcurre amarrada a la rémora de una concepción de la literatura imposible de desligar de lo que se solía identificar como la responsabilidad social del escritor. Por ello, “la novela opta por el discurso ‘responsable’ que desemboca en la tesis, en tanto que los cuentos son fotografías, fognazos susceptibles de captar lo inmediato, lo pasajero que no se repite, y en su poca conciencia, paradójicamente, lo hace más literario” (Campos, 1994: 8).

Si la novela y el cuento no se dejaron seducir, masivamente al menos, por un fenómeno que sacudió hasta los cimientos el andamiaje social y económico del país, era poco lo que podía esperarse de la poesía.

Hay que anotar en este caso que nadie parece haber siquiera pensado que pudiese o debiese existir una poesía del petróleo.

Ninguna crítica resintió la ausencia de un esfuerzo poético encaminado a la expresión del gran hito que, al decir de algunos, separaba, ante los ojos de un país profundamente campesino, el antes y el después del devenir histórico nacional.

De otra parte, el Modernismo, aún campante en la obra de muchos de nuestros poetas a pesar de lo entrado del siglo XX, les imposibilitaba acercarse a un tema tan terrenal y de poca prosapia poética como el surgimiento de la industria petrolera. De modo que la poesía del petróleo, o al menos los intentos dispersos que de ella existen, han reposado hasta hoy en el más sólido desconocimiento por parte de la crítica.

Hacemos pues, en estas páginas, un intento inicial por analizar unas vertientes por cuyos cauces la poesía venezolana ha incorporado, hasta nuestros días, el tema del petróleo.

I. EL PETRÓLEO COMO PROMESA

La primera referencia al petróleo que conocemos, se marca en la era previa al gran reventón. El *Canto al ingeniero de minas* (1924), de José Tadeo Arreaza Calatrava (1882-1970), recuerda, por el entusiasmo con el que encara el desarrollo tecnológico, las propuestas del futurismo italiano de inicios del siglo XX.

Arreaza Calatrava aun es capaz de exclamar, con una ingenuidad que muy pocos compartirían hoy, “¡Mercado-Humanidad, Templo futuro!”.

De modo que hay que leer este poema situándose con cuidado en el tipo de visión que el autor esgrime en lo que al fenómeno petrolero se refiere. Arreaza es un individuo de la primera modernidad. Concibe la tecnología como un producto divino y a la naturaleza como una gran maquinaria que la tecnología complementa. El hombre, por su parte, es el pequeño dios dueño y conquistador del mundo. El futuro es progreso y no otra cosa que progreso, la vía abierta hacia un porvenir radiante.

Canto al ingeniero de minas alude apenas al petróleo. Y alude apenas a él por un par de razones: en primer lugar, una

conciencia como la de Arreaza es incapaz de concebir lo regional y menos aún lo provinciano. Su cerebro de individuo que representa una muy tardía Ilustración no puede sino apuntar a un universo entendido como un todo indivisible que la humanidad posee. Por eso, este ingeniero suyo, verdadera avanzada del género humano, se pasea cómodamente en su búsqueda de “nuevos socavones” y de “otra(s) cumbre(s)” que van del

Haut Katanga, al Rand, donde bravea
 el son negro; a la frígida Klondike,
 donde el espectro blanco se pasea;
 a las de Chiksan, venas de Corea;
 adonde el Gran Mogol por él abdique;
 (Transvaal, Brasil); a Tonopah de plata;
 a los Goldfields de oro; al seno glauco
 del lago que en petróleo se desata
 (mi Zulia), y más allá Chuquicamata
 ¡bajo los vuelos del cóndor de Arauco!
 (Arreaza Calatrava, 1976: 139)

La segunda razón para que el poeta apenas aluda a ese petróleo, que al decir suyo se desata en el “seno glauco del lago” zuliano, hace evidente que su experiencia del fenómeno petrolero nacional, si es que puede llamársele experiencia, es anterior al shock social que aquel produjo; shock que los poetas posteriores a Arreaza Calatrava intentarán poetizar. Para Arreaza Calatrava, el petróleo no es sino un elemento más, como dijimos, de esa gran naturaleza en la que el “pico tenaz” de su ingeniero habrá de cavar oscuros socavones porque “mientras más hondo entraña más futuro”. Se entiende que la idílica perspectiva del hecho petrolero que se desprende del *Canto al ingeniero de minas* no podía perdurar en el tiempo. Una vez que la veta negra surgida del reventón del Barroso, el primer pozo perforado en 1914 por las recién venidas compañías extranjeras, tiñera con el mismo chorro el cielo, el lago de Maracaibo y a la gente toda del país, era inevitable que surgiese una nueva percepción de lo que estaba ocurriendo.

2. EL PETRÓLEO COMO CATÁSTROFE

Ismael Urdaneta (1887-1928) nació en el Modernismo y estaba probablemente destinado a morir en él. Escribió tres libros iniciales, *Corazón romántico* (1908), *Siembra y vendimia* (1911) y *Cantos de gloria y de martirio* (1927). Si se juzga por los títulos, se entenderá por qué Urdaneta era un hombre cuyo destino literario podría haber estado asociado con el Modernismo hasta el último día de su vida, tal y como sucedió con la mayor parte de sus contemporáneos; esto sin que importase el hecho de que al momento de morir Ismael Urdaneta, hacía ya rato que el Modernismo había despedido sus días de gloria en toda Latinoamérica.

Dos acontecimientos en la vida de Urdaneta evitan que ese hado se cumpla: en primer lugar, como individuo a quien repugna el sedentarismo, recorre primero América del Sur y después Europa. Se le conoce en Venezuela como el poeta legionario porque se enroló, en efecto, en la Legión Extranjera, en Francia, y regresó años después a su tierra mutilado y enfermo. Su recorrido europeo, en plena efervescencia vanguardista, lo pondría en contacto con un nuevo lenguaje poético en el que no tenía cabida el verbo añoso y rebuscado de sus contemporáneos.

Por si eso no bastara, al regreso a su ciudad natal le espera un drástico cambio de paisaje. En el lago de Maracaibo se concentró la casi totalidad de la explotación petrolera venezolana en sus inicios. Pues bien, al partir, Urdaneta se ha llevado en la memoria una imagen de ese lago que la poesía del lugar se esmeró en construir durante décadas. Se trata, en pocas palabras, de un lago cristalino, poblado de gráciles veleros y rodeado de palmeras que se mueven como hembras al pasar de la brisa. Poco importa si ese lago existió de verdad en algún momento, cosa bastante probable por cierto; se trata, en todo caso, de reafirmar una representación poética que tiene sus inicios en el Romanticismo de finales del XVIII y principios del XIX, que encabeza José Ramón Yepes (1822-1881) y que se prolonga sin pausa hasta por lo menos la segunda década del siglo XX. Durante ese tiempo, han pasado por las aguas del lago, sin hacerle mella a la percepción que de él tenían sus poetas, la producción agrícola de buena parte

de los Andes venezolanos; las exportaciones de las fronterizas ciudades colombianas; el comercio del café, que usufructúan los comerciantes alemanes establecidos en Maracaibo; y el tráfico de pasajeros, que llevan a cabo los modernos vapores traídos por compañías norteamericanas e inglesas.

Esa imagen de lago de cristal, como tantas veces lo llamó Yepes, era insostenible al regreso de Ismael Urdaneta. En el título de su último libro, *Poemas de la musa libre* (1928) resuenan a un tiempo la reciente concepción de la poesía que trae de Europa y el nuevo lenguaje al que lo obliga la realidad que se dispone a poetizar.

He aquí lo que he llamado la poesía del shock. Los poemas incluidos en este libro, que abordan el fenómeno petrolero, como “El lago petrolizado” y “La agonía del alcatraz”, dan cuenta del proceso de transición al que se enfrenta el poeta. Por un lado es posible aún leer allí ciertos versos que rememoran la vieja representación literaria del Lago de Maracaibo. Se le recuerda todavía como un estanque, una “alberca de zafiro” que brilla, junto al cielo, como dos turquesas. No en balde, el rescate de la vieja representación del lago se hace con elementos propios del Modernismo. La recurrencia a las piedras preciosas —zafiros, turquesas, acerinas—; el uso de mitologías y leyendas —lámpara de Aladino, Gargantúa—; y el echar mano de ciertos lugares comunes del Modernismo —canto de cisne— contrastarán abiertamente con el lenguaje casi narrativo que estos poemas usan a la hora de construir la nueva representación del estuario local.

El lago que Ismael Urdaneta percibe a su regreso está “lancheado” por las “torres de acero” de los taladros; las blancas velas de otros tiempos ahora se encuentran “envilecidas con el carate exótico”: el lago mismo no es sino una “enorme tina de aceite”.

Para poder contar lo visto, el escritor renuncia de una vez por todas a trabajar poéticamente su lenguaje. Es cierto que ha traído de Europa un nuevo concepto de poesía, pero es también cierto que textos como “El lago petrolizado” y “La agonía del alcatraz” han renunciado no solo a la rima y al metro, sino que se deshacen de la propia noción de ritmo poemático para abandonarse a un verbo que es, más que prosa, prosaico.

La alberca de zafiro se hizo tina de aceite.
Y allí están ahora ancladas
las lindas barcas de otros tiempos,
envilecidas con el carate exótico.
Su inocencia marchita
clama a los cielos zulianos
pero esos cielos atónitos,
nada pueden hacer por ellas
lanceados a su vez por las torres
de acero de los “taladros”
e irremediabilmente opacos
en la veteada pupila con que los mira
petroleramente
la enorme tina de aceite.
(Urdaneta, 1975).

Urdaneta inicia de este modo lo que será, hasta muy entrado el siglo XX, característica infaltable en la poesía del petróleo: un dejar de lado la tradición literaria afecta, como dijimos, a un lenguaje poético cargado de figuras retóricas y simbolismos, para acercarse a un tono inaugurado y mantenido por el relato criollista desde antes incluso del surgimiento del oro negro.

3. EL PETRÓLEO COMO DENUNCIA

Más que propiamente en el petróleo, la literatura que lo usa como tema fija prontamente su atención en las compañías extranjeras que llegan al país para explotarlo. La denuncia de las actuaciones de esas compañías se inicia con los primeros textos literarios que se ocupan de la explotación petrolera y no es arriesgado decir que perdura, aun en nuestros días, en casi todas las muestras poéticas o narrativas que abordan el tópico.

Pero para abundar sobre lo que hemos llamado el petróleo como denuncia, quizás sea necesario aquí retroceder un poco en el tiempo. Y es que, en lo que podría ser una paradoja, el primer poema de abierta denuncia del asunto petrolero parece adelantarse

ampliamente a la progresión con la que iría degradándose el reflejo de la industria en la obra de los poetas nacionales.

Ese texto, apenas conocido hasta hoy, es *Oro rojo* de Udón Pérez (1871-1926). Escrito en 1926, este poema narrativo presenta alegóricamente a un personaje femenino que encarna al país todo y de quien, sin ningún afán de ocultar su propósito, el poeta nos informa que “su nombre era Rosa: más todo /el pueblo —tal vez por si brava, / por noble y altiva— con ínclito apodo, / ‘Patria la llamaba’”.

Para sorpresa de los lectores que han encontrado en Ismael Urdaneta una representación de la industria petrolera que, si bien negativa, se centra exclusivamente en el impacto que la misma tiene sobre el paisaje y el ambiente, el poema de Udón Pérez, siendo anterior, se constituye en una tempranísima y virulenta denuncia de los efectos perniciosos sobre la vida nacional que esa industria trae aparejados. Tan cierto es esto último, que no es exagerado decir que en este texto se dan cita todos los aspectos de la industria que abordarán posteriormente no solo la poesía, sino incluso géneros que, como la novela o el cuento, poseen una mayor capacidad de integrar temas, personajes, creencias y efectos de la industria sobre la vida nacional.

Lo primero que sorprende en el poema de Pérez es la indubitable imagen negativa de los extranjeros, que vienen a iniciar la explotación petrolera y que son vistos como “... amos protervos,/ de amor y justicia incapaces”. Se da inicio así a una postura antiimperialista que no cesará, en lo sucesivo, de hacerse presente por medio de variadas estrategias en toda página escrita por venezolano que toque, aunque no sea más que tangencialmente, la industria petrolera.

Alegóricamente, el poema cuenta la historia del intento de violación de Patria por parte de uno de estos extranjeros, y en el camino aprovechará la oportunidad para incorporar buena parte de lo que Gustavo Luis Carrera llamaría, muchos años después, los grandes temas de la narrativa del petróleo. Entre estos es posible encontrar en *Oro rojo*, y solo a modo de ejemplo, temas como el antiimperialismo, el éxodo campesino, la discriminación,

el delito y el vicio, el supra poder de las compañías y las bajas condiciones de vida de los trabajadores, entre otros.

A diferencia de Ismael Urdaneta y su preocupación por el paisaje, la atención puesta en los temas enumerados, indican que Udón Pérez focaliza su creación en los efectos que la nueva industria acarrea para el hombre y, sobre todo, en su incidencia sobre la integridad del país en cuanto constructo cultural e idiosincrásico. El suyo es un país capaz de sacrificarse, a través de su encarnación en Patria, antes que dejarse poseer por el extranjero:

I así, del Incendio entre el fausto
que crece, se encrespa i eriza,
se arde i calcínase, en rubro holocausto,
“Patria” la “Mestiza”
(Pérez, 1929).

Puede decirse que con la relectura de este poema de Udón Pérez, se reescribe la historia de la literatura venezolana dedicada al petróleo. No solo la representación negativa de la industria petrolera se inicia bastante más temprano de lo que hasta hoy creíamos, sino que, sorprendentemente, ese inicio no se produce en la prosa sino en la poesía. Esto sucede, además, en la obra poética de un escritor de quien, dada su filiación parnasiana y considerando la inocuidad política del resto de su obra, jamás habríamos esperado una visión de la industria petrolera tan llena de verdadera cólera nacionalista.

Como ya se dijo y era de esperar, la vertiente de la denuncia abunda y persiste en las muestras poéticas venezolanas que abordan el tema petrolero. Ejemplo de ello puede encontrarse en la obra poética de Miguel Otero Silva (1908-1985), la miseria, descrita desde un acentuado mimetismo realista, aparece en su poema “El taladro” incluido en *Agua y cauce (Poemas revolucionarios)* (1937):

Los hombres venezolanos
regresan a las barracas
sucios, cansados, hambrientos.

Cuatro chiquillos palúdicos
comen tierra junto al rancho.
Un hilo de agua verdosa va pregonando microbios
(Otero Silva, 1937).

No había de faltar en textos como éste la exacerbada retórica venezonalista propia del discurso creado por la novela de la tierra.

El poema contrapone al empobrecido trabajador venezolano y al ingeniero yanqui

Entra el taladro en la tierra
la tierra venezolana
suda el hombre, suda,
suda el hombre venezolano
Crujen las máquinas yanquis,
grita el ingeniero yanqui.

El decir realista directo, sin elaboración poética, se convierte en una oda laudatoria del trabajador. Otero Silva prescinde, al igual que Udón Pérez, del deterioro del paisaje por el avance industrial y abunda en los tópicos de la marginalidad y el antiimperialismo como modo de denuncia.

La poesía de tema petrolero se vuelve, pues, tan referencial como la narrativa. La forma de representar la cultura del petróleo terminó por consolidarse en la narrativa ciñéndose al referente sociopolítico y, por ende, el afán de denuncia y el realismo de reportaje e inventario resultantes, escamotearon la influencia de las vanguardias empeñadas en renovar el lenguaje poético.

No escapa de este proceso ni siquiera un poeta como Juan Liscano (1915-200), cuya obra no suele caracterizarse por una referencialidad explícita. De la poesía de Juan Liscano puede decirse que nace acompañando a los movimientos de vanguardia europeos de principios del siglo XX. Nace, por lo tanto, marcada por un afán de alejamiento de la reproducción fidedigna de lo real, intento este que se mantendrá con pocos altibajos a lo largo de toda su vida.

No es por coincidencia que sus últimas experiencias poéticas se dediquen al cultivo de una espiritualidad que se debate entre la ortodoxia religiosa y el esoterismo. Como era de esperar, el petróleo no es moneda corriente en la obra de Liscano. A pesar de ello, se aborda el tema en al menos dos poemas incluidos en *Nuevo mundo Orinoco* (1959). Distanciándolo del resto de su obra poética, el carácter abiertamente social y de denuncia del tema tratado, impone al sujeto lírico un lenguaje que se distingue, antes que nada, por el énfasis que pone en lo histórico. El tono narrativo de ese lenguaje obliga a pensar que se trata en cierta forma, y aquí es indispensable traer a colación nuevamente el texto de Udón Pérez, de un relato, de un cuento escrito en el género equivocado. Al igual que en *Oro rojo*, muchos de los elementos utilizados aquí por Liscano recuerdan a los usados por la narrativa del petróleo. Baste con aludir a los tipos humanos y a las ciudades incipientes. Los primeros suelen ser figuras miserables de seres trashumantes que habiendo abandonado su lugar de origen enfrentan el desarraigo:

Tras haber llegado a la meta del viaje
durmiéronse entre andrajos y mugre como tantas otras noches

Las ciudades, por su parte, en su naciente torpeza, responden y corresponden al estado de ánimo de los personajes:

Levantaron casas sin raíces como para marcharse pronto
A la hora de los incendios o de la fuga
A la hora también de la pobreza irremediable
Construyeron sus moradas con una sola mano
Puesta la otra como visera para otear el horizonte de
Espinares y arbolillos desgreñados
Buscando el sitio prometido donde brotaría el plumón
Zumbante y graso de la bestia del petróleo.

Así, pues, en “La edad del chorro”, lo narrativo determina un cambio de estilo con el cual se describe, de forma verista, los miserables tipos humanos trashumantes y la ciudades improvisadas,

llenas de pobreza y desarraigo, resultantes todos de la abrupta implantación industrial.

Como ha podido verse, poca distancia hay entre un poeta y otro, más allá de los lapsos temporales, una vez que apuntan en su obra a denunciar los desmanes de las compañías petroleras y los efectos perversos de la explotación del mineral. Se trata en general de una reedición de cuanta experiencia literaria haya hecho presencia en Latinoamérica con el propósito de convertirse en referente del proceso de formación de la nacionalidad sobre el cual tanto se ha escrito. Con ese objetivo, se echa mano a elementos criollistas como vía para asociar a sus personajes, casi amarrándolos, con una noción de identidad y con una coyuntura histórica del país.

4. EL PETRÓLEO COMO LENGUAJE

Quizás por las causas afirmadas anteriormente, incluso un poeta tan dado a tratar metafóricamente lo real, dada su explícita filiación surrealista, como Hesnor Rivera (1928-2000) se mueve en lo que parecen ser dos lenguajes distintos y paralelos cuando trata del lago de Maracaibo o, directamente, del petróleo.

En Rivera es posible encontrar poemas que son, sin más ni más, denuncia, compromiso a conciencia del escritor con su realidad, su pueblo y su momento histórico. Ello permite toparse con textos de un lenguaje asombrosamente directo en los cuales, por ejemplo, se acusa a los barcos que:

se pegan a los muelles
 para beberse el aceite
 se lo llevan en sus barrigas
 a dárselo a nuestros enemigos.
 (Rivera, 2000)

Pero hay otro tono en la obra de Hesnor Rivera. Uno que si bien al igual que el anterior apunta al tema del petróleo y a su influjo sobre el entorno, y más específicamente sobre el lago, se arma

de un lenguaje capaz de transmitir un paulatino proceso no solo de interiorización de esa experiencia particular de estar inmerso en una sociedad petrolera, sino, también, un proceso de toma de conciencia de la posibilidades estrictamente poéticas que el tema ofrece. Digamos que la visión que el sujeto lírico exhibe en estos poemas es una que pretende alejarse del referente al cual, conscientemente, alude en sus versos. El oficio de poeta parece sobreponerse a la necesidad de la denuncia y, como consecuencia, se da prioridad a la factura texto y se intenta no apuntar de manera directa a la realidad exterior.

El resultado son poemas en los que la abundancia de recursos verbales oscurece el sentido, o al menos trata de oscurecerlo. El lector dispone aún de suficientes indicios que lo fuerzan a apuntar al asunto petrolero, pero carece de una interpretación explícita aportada por el poeta. No es, pues, difícil, en este contexto, encontrarse con “niños que cultivaban la yuca junto al fuego de un jardín de serpientes” o con un poema como el que lleva por título “El petróleo”:

Tu decías como descubriendo
indicios: un chorro del petróleo
vale más que un canasto de plata
y allí estabas corriendo
por acequias como por las redes
de un planeta de luto.
Extendiéndose en lagunas
como la piel lustrosa de una pantera
colgada entre los cuatro horcones
de plantar la telaraña del rancho.

Este es un lenguaje evasivo. Un lenguaje que quisiera no decir lo que en efecto dice, que intenta mediatizar, diferir el significado del texto. Ahora bien, parecería que el poder del asunto tratado es tal, que se impone a las intenciones del poeta y que, en cierta forma, traiciona esa voluntad de enmascaramiento. Bien observado, y a pesar de la distancia que lo separa del tipo de lenguaje utilizado en “Los barcos”, citado arriba, este poema es de una engañosa explicitud.

Así, canasto de plata no es sino una forma de referirse al valor del bitumen; el planeta de luto y las acequias y la piel lustrosa de la pantera aluden sin mucha ambigüedad al color, la textura y la contaminación propios del mene.

En otro contexto sería excesivamente arriesgado, por esquemática y empobrecedora, intentar una lectura como la que acaba de hacerse del poema “El petróleo”; en este caso, sin embargo, todo parece confirmar la hipótesis según la cual el tipo de vivencia y percepción del fenómeno petrolero, que aún se expresa en la poesía de Hesnor Rivera, a pesar del esfuerzo de interiorización y distanciamiento, es una visión que no logra deshacerse de lo que llamaremos objetividad realista. Nada impide, por supuesto, apreciar el intento de poetizar el asunto petrolero desde un más prolijo cultivo del lenguaje y con recursos estrictamente poéticos.

5. EL PETRÓLEO EN LA MEMORIA

El verdadero distanciamiento y la interiorización definitiva vendrán, con el paso del tiempo, en la obra de poetas cuya vivencia del fenómeno petrolero, por razones cronológicas y generacionales, no está marcada por la contraposición de un antes y un después de la aparición del petróleo; contraposición que, como hemos visto, ha venido expresándose desde *Oro rojo* de Udón Pérez. La vida de estos poetas, en cambio, transcurre en un después que incluye de modo natural el petróleo, la sociedad a la que dio paso y los efectos malignos o benignos, de acuerdo a la óptica con que se mire el asunto que generó. Todo ello asumido con la naturalidad de quien no está en capacidad de establecer comparaciones ni contrastes.

He aquí un poema de José Gregorio Vílchez (1965) que ejemplifica un tipo de presencia del tema petrolero en la poesía nacional que puede identificarse bien con la frase el petróleo en la memoria.

“Desvelo” es un poema que no alude directamente al petróleo en ninguno de los versos que lo componen. De hecho, si hubiese que hablar de un tema, habría que hablar aquí del lago de

Maracaibo. El lago es, en la conciencia colectiva de la región de Venezuela conocida como Zulía, el alter ego del petróleo. Ya no es posible para nadie, y menos aún para el poeta, percibir ese lago desligado de los efectos que décadas de explotación petrolera han producido en él. De modo que la visión degradada del lago, la que no compagina con la imagen idílica creada por el Romanticismo, está inevitablemente asociada con la actividad petrolera.

El lago al que alude Vílchez no es ni siquiera una presencia objetiva; es materia del alma. El lago postal de José Ramón Yepes o la tina de asfalto de Ismael Urdaneta se han transubstanciado, gracias al tiempo, en parte constitutiva del sujeto que habla y en cuanto tal requiere de un lenguaje cónsono con su nueva condición. El tono de confesión psicológica hace imposible aquí cualquier intento de denuncia, entre otras cosas porque el lago ha perdido su condición social, de ente que atañe al colectivo, para constituirse en el Otro de la voz que habla:

No sabe que tampoco tengo alas
Que también me desangro por dentro (...)
Que yo también duermo y me sueño todo líquido
Durmiendo boca arriba sobre un lecho de algas movedizas
Pero es testarudo este lago
Cuando despierto en altas madrugadas
Sigue allí rondando, invisible, exhausto.
(Vílchez: 1994)

Lo que caracteriza este poema, en contraste con los otros hasta aquí citados, es la posibilidad de que un lector que no esté familiarizado con la historia reciente de Venezuela pueda leerlo sin siquiera sospechar que en sus versos se mueve el tema petrolero. La personificación que se hace del lago, aunada al tono de la voz poética, orienta la lectura hacia un terreno más psicológico, por no hablar simplemente de una búsqueda estética que atañe estrictamente a la poesía.

Una lectura arriesgadamente objetiva, de otra parte, solo podría hacer énfasis en ese verso en el que leemos: “Que también me desangro por dentro”, para asociarlo con los miles de kilómetros

de tuberías que surcan el lecho de lago y que, al decir de los entendidos, sangran petróleo por incontables heridas que nadie tiene, por ahora, esperanzas de curar.

Como ha podido verse, la poesía venezolana alude y elude, aún en nuestros días, el tema petrolero usando múltiples estrategias. A las estrategias aquí enumeradas, podrán seguramente asociarse los nombres y la obra de otros poetas.

Abunda una poesía menor, escrita generalmente al calor del contacto directo con la industria petrolera, que insiste en el tono de denuncia explícita y en el manoseo, a estas alturas nada original, de temas como la marginalidad, la injusticia social y política y, aunque no sea más que como un recuerdo, la presencia de las compañías extranjeras. Poco es lo que aporta tal poesía al análisis crítico del elemento petróleo en la creación literaria venezolana.

Muy probablemente, lo que quede por descubrir y por estudiar con respecto a la presencia del imaginario petrolero en la poesía venezolana, se oculte tras estrategias que, como en el poema de José Gregorio Vilchez, lejos de exponer abiertamente tal presencia, lo hagan por medios esquivos, alusiones tangenciales, situaciones, anímicas o exteriores, que el lector pueda eventualmente asociar con la larga y compleja historia de la industria del petróleo en Venezuela.

Se impone, pues, una relectura *in extenso* del corpus poético nacional capaz de descubrir indicios que asocien a la poesía, por vía más indirecta que directa, con la presencia de la industria. Esa presencia ahora tan bien establecida e ubicua que termina siendo casi imperceptible, dada su capacidad de permear todos los ámbitos de la vida nacional.

REFERENCIAS

- Arreaza Calatrava, José Tadeo. *Selección poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- Campos, Miguel Ángel. *Las novedades del petróleo*, Caracas: Fundarte, 1994.
- Carrera, Gustavo Luis. *La novela del petróleo en Venezuela*. Mérida: Universidad de los Andes, 2005.
- Contramaestre, Carlos. *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2007.
- Dávila, Luís Ricardo. *Venezuela, la formación de las identidades políticas*. Mérida: Universidad de los Andes, 1996.
- Díaz Sánchez, Ramón. *Mene*. Barcelona (España): Círculo de Lectores, 1969.
- Liscano, Juan. *Nuevo mundo Orinoco*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Pérez, Udón. *Hojas y pétalos*. Maracaibo: Empresa Panorama, 1929.
- Rivera, Hesnor. *Las ciudades nativas*. Maracaibo: Ediluz, 2000.
- Urdaneta Ismael. *Poemas de la musa libre*. Maracaibo: Instituto Zuliano de la Cultura, 1975.
- Vílchez, José Gregorio. En C. Pérez y J. A. Parra (Comp.). *El lago de los poetas*. Maracaibo: Secretaría de Cultura, 1994.

ANTIIMPERIALISMO, TECNOLOGÍA Y PETRÓLEO EN LA NOVELA VENEZOLANA

CUANDO HABLAMOS DE ANTIIMPERIALISMO en Latinoamérica, hablamos de un sentimiento de larga prosapia. La oposición a la presencia extranjera no se inaugura aquí con la explotación de los recursos naturales adelantada por las nacientes transnacionales de principios del siglo XX. Por el contrario, en el antiimperialismo encarna una posición política que nace y madura durante las guerras de independencia de finales del siglo XVIII; evoluciona a lo largo del siglo XIX merced a los reiterados esfuerzos de las potencias Europeas por recuperar las colonias perdidas o por establecer un tutelaje basado en el poder económico; y alcanza, en fin, su plenitud con la masiva inmigración del capital norteamericano a lo largo del siglo XX.

Si imperialismo es presencia dominante del capital extranjero, con el condicionamiento resultante tanto en el ámbito político como cultural, en el marco de la novela petrolera antiimperialismo será para nosotros no solo la manifestación política de la oposición a esa presencia, sino toda forma de representación de lo extranjero, como es el caso de la tecnología, que, bien acompañada de un juicio expresamente negativo, o dado su carácter satírico o irónico, alimenta la carga simbólica por medio de la cual se expresa la oposición al Otro, visto aquí como el invasor.

En este juego de representaciones, a la novela le corresponde un papel determinante, pues como ya lo dijo Edward Said, la novela es el método mediante el cual el colonizado afirma su identidad y su propia historia (Said: 1994). El género narrativo se convierte así en una forma de resistencia y, muchas veces, en una vía de afirmación de la identidad a través de la exploración o el

establecimiento de un pasado en el cual ni la realidad ni la cultura sufrían la impronta del extranjero.

La búsqueda de un pasado auténtico parece marcar la novelística de toda sociedad que se siente amenazada en sus bases idiosincrásicas, y, como tal, se repite en la novela petrolera. Ellen McLarney lo afirma contundentemente en su trabajo “The Empire Of The Machine”, sobre la presencia de la tecnología asociada a la explotación del petróleo en la novela árabe:

One product of this industrialization is a vision of a pristine state of nature, a place prior to and untouched by the predations of the “empire of the machine.” This is a golden age, an imagined utopia, what Raymond Williams calls “the natural economy, the moral economy, the organic society, from which critical values are drawn... a contrast to the thrusting ruthlessness of the new capitalism.

(...) these places are envisioned as antithetical to the occupying force of the global military-industrial complex, or even as its antidote (McLarney: 2009).

De otro lado, en lo que parece contradecir lo hasta aquí dicho, esta búsqueda de la identidad, de la esencia nacional en el pasado, donde se asentarían los auténticos valores de una cultura ahora puesta a prueba, fue cuestionada hace ya mucho tiempo por Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra*. De acuerdo con Fanon, ese escarbar en el pasado está condenado al fracaso puesto que “en un país subdesarrollado en fase de lucha las tradiciones son fundamentalmente inestables y surcadas de corrientes centrífugas” (Fanon: 1977, 205).

La novelística venezolana que aborda el tema petrolero parecería estar más inclinada a acogerse a la postura de Fanon, pues, en general no cultiva intensamente esta búsqueda de la identidad nacional en el pasado. El rol de hurgar en la historia, en el afán de rescatar costumbres, tradiciones e incluso escenarios que ahora se evocan nostálgicamente, se le asigna a las pocas muestras de poesía que sobre el tema se escribieron en las décadas del surgimiento de la industria petrolera. Esa poesía, aún tocada por el aura del

criollismo, se entretiene en rescatar cuadros de costumbres de una edad marcada por la inocencia y la falta total de contradicciones entre los actores de tan líricas escenas. Es lo que sucede en la obra de Ismael Urdaneta, por ejemplo. En sus poemas se hace un contraste entre, de un lado, el ambiente de degradación producida por la explotación petrolera, representada por los cielos “lanceados (...) por las torres de acero de los taladros”, bajo los cuales con

Casco negro, puente blanco, veloz,
bufando carbón, sudando aceite
que infecta la estela,
pasa el monitor petrolero;

y, del otro lado, unos escenarios naturales e incontaminados tan irreales que es fácil creer que ya resultaban exóticos para sus mismos contemporáneos.

Otro tanto ocurre en el poema *Oro Rojo* Udón Pérez donde la visión idealizada del pasado se expresa con versos como estos:

Diríase un nido en sonrisas
oculto entre rústicas frondas,
que a un tiempo adulaban pájaros i brisas,
cocales i ondas.

Tal estado ideal del pasado, se ve sacudido y transmutado por la presencia de lo que Udón llama “los nuevos conquistadores”, quienes vienen apertrechados con

(...) rodajes que raudos voltean,
máquinas que crujen, grúas que rechinan,
machos que golpean.

I fraguas de lumbre plutónica,
sirenas, rieles, motores...
i el áspero ritmo, la jerga inarmónica
de los invasores.

Por su parte, la novela de tema petrolero escapó con entusiasmo del influjo del criollismo, al menos en lo atinente a establecer el pasado histórico como lugar de la identidad. Es cierto que la tentación de apuntar a un tiempo pasado que fue siempre mejor aún permanece, como lo ha demostrado Arturo Almandoz (2004); pero no es menos cierto que no son pocas las veces en las que estos textos apuntan al pasado como un tiempo de ruina cultural y miseria económica. De otro lado, los escasos intentos de novela criollista en Venezuela no tuvieron oportunidad, por razones cronológicas, de ocuparse del tema del petróleo.

De modo pues, que estamos frente a una novelística que asume la representación de las distintas dinámicas asociadas con la explotación petrolera en un marco de contemporaneidad, e imbuida, más que de poética nostalgia, de las propuestas políticas del momento.

En su trabajo *Venezuela: La formación de las identidades políticas* (1996) Luis Ricardo Dávila explica que si alrededor del 900 los intelectuales se preocupaban especialmente por encontrar fórmulas de resistencia cultural a la otra América, es decir, a los Estados Unidos, los analistas políticos de las décadas que van aproximadamente de 1920 a 1950, entre ellos los novelistas, alimentan un nacionalismo más político que cultural y concluyen que quienes gobiernan el país no hacen sino secundar las órdenes y salvaguardar los intereses de las compañías petroleras.

Así, mientras los viejos intelectuales concebían la oposición al imperialismo como una extensa campaña de educación continental mediante la estrategia de “difundir valores liberales y humanísticos y reafirmar un sentido de identidad colectiva” (Dávila: 1999, 126), los nuevos factores se apoyaban sobre la ideología, la creación de partidos políticos y otras formas de movilización de masas para adelantar su lucha.

En esta manera de encarar la realidad habría influido de modo determinante la Tercera Internacional Comunista, con el resultado de que la noción de antiimperialismo termina estrechamente asociado con la teoría marxista y la consiguiente introducción de conceptos que como lucha de clases, proletariado,

burguesía y neocolonialismo, entre otros, no estaban presente en el discurso anterior.

Puede considerarse entonces que este contexto de creación de partidos, extensa difusión del pensamiento marxista, rápida aparición de organizaciones de trabajadores, especialmente en las compañías petroleras, y una visión crítica del rol que juega el gobierno nacional con relación a los intereses extranjeros, rodea y condiciona la aparición de la narrativa del petróleo escrita en las décadas de 1930 y 1940.

A la visión negativa de las compañías petroleras, de sus tecnologías y del gobierno nacional, habría que añadir la visión ampliamente negativa también del petróleo mismo. En efecto, no hay en Venezuela un solo texto de ficción con una aproximación favorable a la riqueza entonces recién descubierta. Nada extraño, por demás, cuando se comprueba que la dirigencia político revolucionaria percibía al petróleo como un factor de distorsión económica y cultural, de un lado, y como elemento que reforzaba el poder de la dictadura gomecista, del otro. Añádase, además, la creencia generalizada en esa época según la cual tal riqueza se agotaría muy pronto y dejaría al país arrasado y más pobre que nunca. Esa certeza llevó a Arturo Uslar Pietri, por ejemplo, a proponer un aprovechamiento rápido de los ingresos petroleros para desarrollar al país, idea que encarnó en la famosa frase de sembrar el petróleo. Más tarde, la misma certeza llevaría a Juan Pablo Pérez Alfonso a rescatar la frase indígena que designaba al petróleo como el estiércol del diablo.

El propio gobierno de Gómez parece haber errado en la percepción que tuvo de la novísima riqueza que ofrecía el subsuelo del país. Así lo cree al menos María Sol Pérez Schael, quien afirma que desde el inicio de la explotación del hidrocarburo en Venezuela se le percibió más como un fuente de ingresos monetarios que como una posibilidad de involucrar al país en un proceso de modernización industrial que requería, por supuesto, de la tecnología. Concluye entonces que debe criticarse el gobierno de Gómez por “haber ignorado las consecuencias industriales del bien que concedía y el haber reducido la complejidad del universo productivo y tecnológico que derivaba del petróleo, (...) a la

simplificación cuantitativa: el monto de la renta” (Pérez Schael, 1993: 95).

La representación del extranjero en plan de denuncia o de sátira, se cumple en la novela venezolana del petróleo por medio de diversas estrategias entre las cuales, además de la exposición de las posturas políticas del autor de un modo más o menos directo, vale la pena enunciar aquí, y solo a modo de ejemplo, otras como: un modo de recepción de las nuevas tecnologías asociadas a la explotación del crudo y, lo relativo a la relación real o imaginaria del criollo con la mujer extranjera.

En más de una ocasión, y como una forma de vengar o superar la supremacía y dominio del recién llegado, el criollo deja establecida su hombría por medio de la posesión de la hembra del Otro, disminuyéndolo en una dimensión, la de macho, que seguramente pesa mucho más en la mentalidad del propio criollo que en la del musú.

La escena aparece ya en *Mancha de aceite*, cronológicamente la primera novela venezolana del petróleo. Gustavo, el personaje principal, y, sin duda, entre los actantes de esta novelística, poseedor del discurso político más explícitamente antiimperialista, se relaciona sexualmente con Peggy McGunn, la esposa de un importante representante de las empresas. Peggy encarna, de una parte, la recurrente imagen del gringo llevado por el estereotipo, pues en Lagunillas, Venezuela, se lamenta ella, inocentemente, de no haber encontrado aún el trópico, no ha visto —dice— “señoritas con guitarras ni los cómicos sombreros mejicanos” (Uribe Piedrahita: 2006; 46). Ese mismo afán de exotismo hace que anhele, desde su llegada, “alguna ilusión que floreciera en su vida monótona” (56). En el otro extremo, sin embargo, es la propia Peggy y no el Gustavo Echegorri combativo y político quien transmite, usando como ejemplo a su propio marido, la imagen del gringo virilmente disminuido y poco apto para los deberes de la carne. “El señor McGunn vive tan ocupado con sus pozos y sus viajes —dice— que no puede cumplir las citas... ni aun en su casa” (46). Quizás por eso “Le pone cuernos y para ella no es una falta, sólo el ejercicio de su libertad entre los beduinos, la expansión, a su manera, de un imperialismo reprimido en la trastienda

y compensado con refrigeradores y cinematógrafo” (Campos en Uribe Piedrahita: 2006: 6),

De este modo, no es necesario que el doctor Echegarri abandone su atalaya de hombre reflexivo y permanentemente crítico de las compañías y de sus dirigentes extranjeros para imponérselos en un área donde los estímulos son elementalmente físicos.

Pero esa supremacía del macho criollo no puede extenderse al área de la técnica. Allí el dominio del extranjero es claro y estos no ahorran palabras a la hora de dejar establecida la incompetencia del criollo en la materia:

Con menos hombres hubiéramos tenido ya las calderas andando, si estuviésemos en Texas. Estos ‘piones’ no pasan de ser medios hombres. Muy simpáticos. ¡Hell! Demasiado simpáticos! (39).

En *Mancha de aceite* la presencia de la tecnología, siempre asociada a la extracción del petróleo, reitera de manera explícita y permanente su condición de adelantada de una conquista del territorio que no disimula su tenor ni en los hechos ni en las palabras de quienes la usan. Baste como ejemplo un evento que de manera bastante similar se encontrará también en *Mene* de Ramón Díaz Sánchez. Se trata en este caso de la caída, en el momento de su instalación, de una torre que arrasa con un grupo de obreros que trabajaban en el izamiento de la misma. He aquí la reacción del jefe extranjero:

Apurémonos a ver que queda de esos ‘hombris’. Menos mal que son sólo piones. Los empleados quedaron protegidos por el ‘caterpillar’. Verá que eso no tiene ya remedio. Bien podían quedar allí enterrados esos ‘hombris’. No valen nada (41).

Con las variaciones del caso, los mismos estímulos que atraen a Gustavo hacia Peggy McGunn, guían al Teófilo Aldana de *Mene*, la novela de Ramón Díaz Sánchez. Trabajador rústico e ignorante este, al contrario del doctor Echegarri de *Mancha de aceite*, es además un obrero incluido en la lista negra por no someterse al oprobio que rige la vida y el trabajo en los campos

petroleros. Especie de símbolo viviente de la rebeldía del venezolano, rebeldía apocada e invisible en quienes nutren de brazos a las insaciables compañías, Teófilo Aldana sueña despierto con ejercer la violencia que se desborda de su cuerpo contra esos extraños que no se cansan de usar “siempre el mismo tono imperativo para mandar las cosas o para pedir las”. Sueña también con que se le “atravesara una de esas catiras en un camino solo” porque “¿Qué saben ellas lo que es un hombre de veras? No lo sabrán mientras no se acuesten con uno como él, Teófilo Aldana, hecho de fuego solar” (Díaz Sánchez: 1981; 51).

Construye así en su mente, una realidad paralela que se opone a ese presente de discriminación y abuso. En esta realidad alternativa, la hembra sirve para dejar establecido el poderío de macho elemental de Teófilo Aldana, de hombre entero que justifica a todo el grupo. Y si la ensoñación se orienta inicialmente por caminos que propician el encuentro entre el negro criollo y la catira hipócrita que “hace como que desprecia al hombre cuando en realidad lo está deseando” (51), al final produce una síntesis mediante la cual el venezolano oprimido y discriminado puede concretar no solo la conquista de la hembra sino, al mismo tiempo, la catarsis de la tensión acumulada contra el otro macho. Por eso Aldana, en palabras del narrador

“modificaba su ensueño...

...La mujer rubia no venía sola (...) la acompañaba aquel catire, y él, Teófilo Aldana, llevaba como siempre su puñal debajo de la blusa. (...) El asunto se resolvía después sobre la sangre del hombre (52).

Narrativamente, el recurso usado por Díaz Sánchez introduce en la novela petrolera en Venezuela lo que llamaríamos la dimensión del deseo puro, un espacio catártico para el cual la realidad verdadera no es más que un estímulo que inaugura otro espacio de autonomía y poder absoluto imposible de encontrar, ni siquiera para el más decidido de los personajes, en las otras novelas.

Ese espacio de catarsis es indispensable como vía de escape a una realidad que se vuelve opresiva por donde se la mire. Además de la súbita presencia del extranjero, cuyo poder se ve reforzado por el apoyo irrestricto de las autoridades, el hombre común ha de copar de modo simultáneo con cambios violentos en su cotidianidad y por ende en su forma de vida y patrones culturales.

En el libro ya citado, Arturo Almandoz describe los cambios sufridos por los asentamientos urbanos preexistentes a la implantación de la industria y las nuevas características de las que se dotaba a los asentamientos urbanos recién creados, especialmente en los campos petroleros.

Pero no se trataba solo del escenario de fondo, sino de que esos espacios se llenaban con objetos que irrumpían en la vida del venezolano común con una violencia que, es de sospechar, ni la literatura ni los estudios *ad hoc* alcanzan, aún hoy, a analizar en su verdadera dimensión.

Díaz Sánchez incluye repetidamente un panorama tormentoso de esa invasión de objetos en su novela *Mene*; y lo hace, cuando de tecnología se trata, desde dos distintos ángulos: de un lado se ubica la tecnología directamente asociada con la explotación petrolera, como lo vimos en *Mancha de aceite*, y el modo cómo esta altera las relación tradicional entre hombre y trabajo; y del otro, la tecnología que impacta sobre la sociedad como un todo alterando ritmos vitales, patrones de consumo y valores que parecían estar firmemente establecidos en la ruralidad que caracterizaba la vida con anterioridad al surgimiento del petróleo. Esta última visión de la tecnología encarna, como podrá suponerse, en las máquinas y aparatos de uso cotidiano:

Envolvíanlos el tráfago de la intensa vida minera. Automóviles atronadores que tejían la ancha calle asfaltada, bordeada por casitas de tabla y *zinc*; (...) Al cencerro de las bocinas mezclábanse las notas sincopadas de la música en discos, broncos mugidos de vapores que cruzaban el lago, pegados a la costa como sombras chinescas (...) Frente a ellos, la plaza, la aldeana plaza de otros

días convertida ahora en parque urbano, con aceras de cemento y focos eléctricos y estatuas de mármol (56).

Si se trata de la tecnología asociada con la explotación de petróleo y al intento de transmitir una visión enteramente negativa de la misma, es entonces indispensable referirse a la escena en la cual un taladro incendiado produce la muerte de varios obreros. La escena es descrita por Díaz Sánchez con una minuciosidad casi técnica, para que pueda comprenderse hasta qué punto los hombres son aquí meros apéndices de una maquinaria de la cual pende, literalmente, su destino.

Por último se pudo columbrar a uno de los escalonados en los medios de la torre y que por precaución habíase atado al travesaño con una correa de cuero. A este se le vio agitar los brazos y quedar plegado por el cinto, penduleando, lamido con morosidad por la flama que gruñía (81).

Por último, *El señor Rasvel* (2005), de Miguel Toro Ramírez, es la más atípica de nuestras novelas del petróleo. Entre otras cosas, porque no hay en ella extranjero alguno en plan de agresiva conquista. Por el contrario, el personaje principal es aquí un venezolano, Rasvel, que domina la escena a su antojo. La contraparte es un inglés bonachón e ingenuo cuya vida se resuelve en hacer como que revisa los libros de cuentas amañados que le presenta Rasvel, en los cuales, por cierto, nunca descubre nada anormal.

El sentimiento antiimperialista se concreta aquí, extrañamente, por medio de la corrupción pues, a pesar de ser empleado de lo que hasta hace poco se llamaba en Venezuela la nómina mayor de una empresa petrolera, Rasvel se distancia, desacraliza el gran acto económico y político que significa la implantación de la industria en el país, se lo apropia y lo hace funcionar de acuerdo a sus intereses y su viveza criolla. La gran justificación para sus continuos robos es la visión de unos inversionistas que residen en Nueva York o en alguna otra metrópolis disfrutando, casi de manera obscena, el producto del trabajo de Rasvel y demás empleados de la compañía.

El Rasvel, astuto y corrupto, es al mismo tiempo un venezolano que afirma su primacía viril para distanciarse del musiu

asexuado que pasa su tiempo libre reunido con sus amigos ingiriendo incontables whiskies. Rasvel administra su harén particular con la misma maestría y maña con la que dirige la compañía petrolera. Como puede verse, con *El señor Rasvel* Toro Ramírez, inaugura una forma alternativa de enunciar y denunciar el imperialismo al tiempo que desarrolla el tipo del criollo mañoso que sirve, a pesar de su propia degradación, para reafirmar el viejo espíritu de distanciamiento del extranjero que campea en estos textos.

Siendo *El señor Rasvel* un libro atípico en el contexto de la novela del petróleo, es de esperar el encuentro con ciertas situaciones que son difíciles de explicar a la luz del abordaje tradicional de los llamados grandes temas en este tipo de novela.

Así, Rasvel es a un tiempo el personajes criollo que encarna de la manera más fidedigna muchos de los vicios y artimañas que tradicionalmente se achacan al extranjero como medio para timar al criollo. Es, básicamente, un hombre de empresa sin escrúpulos, capaz de pasar por encima de valores, normas e individuos con tal de conseguir el provecho que se propone. No otra cosa se ha afirmado del accionar de las empresas extranjeras y de sus representantes involucrados en la explotación del bitumen. Lo que distingue a Rasvel es su intencional lejanía de esa encarnación del venezolano que el discurso popular dio en llamar pitiyanqui. Por ello, su capacidad de manipulación, y del implícito desprecio por el extranjero se despliega a placer en las últimas páginas de la novela cuando trata de convencer a su jefe, Mr. Watson, de vender sus acciones en la compañía. En una escena cargada de la más patética ironía, Rasvel convence a Watson de todo lo contrario de lo que ya era obvio que sucedería con el petróleo como fuente energética a escala mundial. Y el instrumento para lograr tal convencimiento es, no por casualidad, la tecnología. Rasvel convence a Watson de que el petróleo no tiene futuro en el mundo, de que sus acciones bajarán de precio hasta la ruina, que no alcanzarán todos los automóviles del universo, ni las máquinas ni la esperanza del inglés de que llegase el momento en el que “todo el mundo pueda tener un aparato que consuma petróleo” (86) para detener la debacle. El poder de Rasvel se establece de modo definitivo con la enunciación de un resignado “haga usted lo que le parezca” (87) por parte de Watson.

Así pues, la conquista de la hembra del Otro, y el modo de representación de la tecnología en la novela petrolera venezolana, parecen ser dos discursos que, a pesar de su aparente distancia, apuntan en el mismo sentido: denunciar y rechazar la presencia del extranjero a quien se percibe como invasor de nuevo cuño, aliado de una dirigencia política sumisa a los dictados del capital, y atentatoria contra las bases históricas, culturales e idiosincrásicas de la nación.

REFERENCIAS:

- Almandoz, Arturo. *La ciudad en el imaginario venezolano II. De 1936 a los pequeños seres*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2004.
- Dávila, Luis Ricardo. *Venezuela: La formación de las identidades políticas*; Mérida, Universidad de Los Andes. 1996.
- Díaz Sánchez, Ramón. *Mene*. Buenos Aires, Eudeba, 1981.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica. 1977.
- McLarney, Ellen. "The Empire Of The Machine" en *Boundary 2*, Summer 2009
- Pérez Schael, María Sol. *Petróleo, Cultura y Poder en Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1993.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books. 1994.
- Toro Ramírez, Miguel. *El señor Rasvel*. Barcelona (Venezuela), Fondo Editorial del Caribe, 2005.
- Uribe Piedrahita, César. *Mancha de aceite*. Maracaibo, Universidad del Zulia y Universidad Cecilio Acosta, 2006.

ANOTACIONES PARA RELEER LA LITERATURA
VENEZOLANA DE TEMA PETROLERO.
A PROPÓSITO DE *ORO ROJO* DE UDÓN PÉREZ

HASTA HACE POCO, CREÍAMOS que la literatura de tema petrolero en Venezuela tenía sus inicios en unos cuantos poemas incluidos en *Poemas de la musa libre* (1929), del escritor zuliano Ismael Urdaneta (1887-1928). Aunque ha podido encontrarse una tangencial referencia al petróleo en el *Canto al ingeniero de minas* (1924), de José Tadeo Arreaza Calatrava (1882-1970), para un abordaje amplio del tema referido a la implantación de la industria petrolera y de los cambios drásticos que produjo en la cotidianidad del país, había que dirigirse sin demora a los textos de Urdaneta. Este zuliano encabezaba la lista de poetas venezolanos que, con diferentes enfoques, aluden al tema petrolero. En esa lista, y solo para nombrar a algunos, hay que incluir a Juan Liscano, Miguel Otero Silva, Hesnor Rivera, Carlos Contramaestre, José Miguel Villarroel París y Simón Petit, entre otros.

No figuraba entre esos nombres el de Udón Pérez (1871-1926), y lo cierto es que, por razones estrictamente cronológicas, era muy difícil pensar que un poeta como él se hubiese ocupado del petróleo en su obra. Lo anterior es comprensible incluso desde un punto de vista cronológico; baste con tomar en cuenta que, si bien la perforación del pozo Zumaque 1, en 1914, hizo pensar en Venezuela como un país con verdadero potencial petrolero, el primer pozo modestamente comercial no empezará a producir hasta 1917. Se da por sentado, en fin, que lo que puede considerarse como el verdadero arranque de la industria no se produce hasta 1922, con la perforación del conocidísimo Barroso 2.

Al recordar que Udón Pérez murió en 1926, era sencillo asumir que, incluso si se hubiese interesado, no habría tenido el

tiempo requerido para relacionarse con la industria petrolera, y menos aún para escribir sobre ella desde una visión negativa de la misma. En el mejor de los casos, se esperaría de él un texto que respirase un profundo optimismo por la explotación de un recurso que tanto prometía. Un texto, cuando más, con una visión del petróleo similar a la que encontramos en el citado poema de Arreaza Calatrava, donde se apunta a un brillante progreso fundado en la explotación del bitumen. Muy por el contrario, los encargados de recopilar póstumamente la obra dispersa de Udón Pérez incluyen en *Hojas y pétalos* (1929), como se llamó esa recopilación, un texto inesperado que lleva por título *Oro rojo* (1926). Allí es posible encontrar una mirada agresivamente contraria a la industria, con una clara conciencia de las implicaciones políticas y sobre todo sociales que la nueva actividad económica traía aparejadas. Todo desplegado por medio de una estrategia literaria que implicó el uso de la alegoría como mecanismo de representación del país todo. Este artículo se propone analizar tales estrategias discursivas, así como las motivaciones de índole idiosincrásicas que pudiesen haber impulsado la redacción de semejante texto.

Udón Pérez ha de ser seguramente la encarnación modélica del poeta regional, si por tal se concibe a un escritor que literalmente se amarra a su pueblo de origen tanto geográfica como intelectual y creativamente. Si damos en constatar su poca afición a los viajes, hecho que ha sido resaltado hasta el cansancio por sus biógrafos; la supuesta abundancia en su obra poética de motivos y temas ligados al Zulia y, más específicamente, a Maracaibo; y, en fin, el placer evidente que para él representaba la entusiasta acogida tanto de su obra como de su persona por parte de una ciudad a medio camino en el intento de dejar de ser un pueblo, no quedará más remedio que acordar que, en efecto, se trató de un poeta de eficiente vocación regional con todas las connotaciones —negativas las más, positivas las menos— que tal calificativo trae aparejadas. Para reforzar lo dicho, me permitiré introducir aquí, *in extenso*, el testimonio de Ramón Díaz Sánchez:

...todo el fervor del instinto poético del pueblo hizo de aquél ser su paradigma. Jamás se ha dado en Venezuela, fuera del

frenesí de la superstición marcial, un caso de popularidad semejante. Esa concentración de energía calórica que suele avivar los espíritus próximos a la descarnación y las llamas a punto de extinguirse, se concentraba entonces en él y en su ciudad. Y el átomo integrante de aquel cuerpo vencido y el aliento de aquel viejo espíritu en trance de transformación, fundíanse en desesperado desgarramiento.

No era tanto la calidad poética —bastante discutida por sus críticos de entonces— lo que se amaba en Udón Pérez. Era su profundo amor representativo, su autoctonía, su fiero regionalismo alimentado en la poesía y en la vida. El poeta cifraba su mayor orgullo en no haber transpuesto nunca las fronteras de la patria (sólo una vez visitó Caracas), y cuando su curiosidad intelectual incursionaba en la literatura extranjera, las traducciones que hacía eran como secuestros espirituales (Díaz Sánchez, 1988).

Pero tal vez no todo sea como indican las apariencias. Udón Pérez se afilia, a conciencia, a una corriente literaria que aborrece lo particular, lo limitado y, por ende, lo geográficamente circunscrito: el Parnasianismo. Este movimiento preconiza una poesía despersonalizada, alejada, al contrario del Romanticismo, de los propios sentimientos. Al parnasiano no interesan los temas ligados a su entorno social como no sea de un modo decorativo. Abjura del compromiso del escritor y concibe su obra como culto permanente del arte por el arte. Dicho en otras palabras, el Parnasianismo es una propuesta literaria enteramente formalista que recurre, a la hora de elegir sus contenidos, preferentemente a los bellos y exóticos temas de la antigüedad clásica, al Parnaso griego, como su nombre lo indica, y a otras mitologías extrañas como estrategia para eludir el peligro de dejarse atrapar por lo inmediato y por lo evidentemente humano.

Un motivo tan cercano a Udón Pérez como el lago de Maracaibo, por ejemplo, puede volverse en sus páginas poco menos que irreconocible dada la mediación cultural que el poeta antepone a la hora de escribir sobre él. De tal modo que el lago Coquibacoa, rodeado de sultanas, doseles, cendales, gules y azules,

termina por ser reconocible solo gracias a la mención, casi tangencial, de un elemento autóctono como las piraguas que entonces lo surcaban en abundancia:

A los pies de la índica Sultana
(...)
Ora dormita con pereza indiana
ya ruge, ¡ es un monte cada ola
que su azur con los gules arrebola
de la nativa sangre y de la hispana

Buques sombríos de pesadas quillas,
piraguas y bateles como plumas,
hienden su seno, pueblan sus orillas.

I bajo un cielo tropical, sin brumas,
ostenta cual perennes maravillas
dosel de palmas ¡ cendal de espumas.
(Pérez, Udón. 1976)

Así pues, Udón Pérez es y no es, a un tiempo, la encarnación modélica del poeta regional. Si le sobra sedentarismo, lo compensa con una visión universalista de la literatura y del oficio de poeta; si disfruta, como ningún otro, y con sentido aldeano, del reconocimiento y aceptación de su pueblo, le paga incluyéndolo poco en su obra. Y si bien se ha dicho que el Parnasianismo hispanoamericano fue más humano que el francés (Anderson Imbert, 1967), no parece ser ese el caso de Udón Pérez. La explicación de la poca aceptación que ha tenido tradicionalmente su obra puede que resida en el hecho de que esa obra no se aviene con el postulado según el cual el Parnasianismo hispanoamericano, más que un rechazo al Romanticismo, y por ende a su cultivo de lo sentimental, fue en realidad un rechazo al Neoclasicismo y a sus formas frías e impersonales. A Udón Pérez le sucede un poco como a Rafael María Baralt, transmiten maestría, pero no vida; transpiran cultura, pero, con escasas excepciones, no terminan de impactar afectivamente en sus lectores. Quizás esta asociación entre ambos

escritores pueda llevarse aún más lejos: ambos comparten una visión del mundo que no se compadece con su obra poética. De Baralt se ha dicho que era revolucionario en política y estrictamente conservador en su obra literaria. De Udón Pérez podría decirse que su poesía no encarna ni refleja, más allá de unos cuantos poemas, su evidente popularidad y su abnegada dedicación al Zulia.

Lo dicho hasta ahora ha de servir como soporte para marcar un notable contraste en la obra poética de Udón Pérez, contraste causado, como se anotó arriba, por la publicación de su poema *Oro rojo*, al cual el escritor añadió el subtítulo de “poema regional”.

No conocemos la fecha exacta en que este texto fue redactado, aunque sabemos por boca de Ramón Díaz Sánchez que fue poco antes de la muerte del poeta, acaecida en 1926.

Conocí a Udón Pérez en el bar “Lutecia”, una peña cuyo nombre es por sí solo un documento. El poeta, sexagenario y paralítico, leía entonces a sus discípulos las primeras estrofas de su canto al ‘Oro rojo’. Era éste un poema largo, recio y doloroso, animado de un sentimiento vengativo como la flecha de un cacique en la fuga. Aquel canto que el poeta consideraba su obra maestra y que debía de concluir poco antes de morir, tiene todo el valor de un epitafio al viejo Maracaibo. Y el poeta gustaba recitarlo verso a verso, con los dientes apretados, a medida que lo componía (Díaz Sánchez, 1988).

Aunque la descripción del texto hecha por Díaz Sánchez apunta, más que a su contenido, al tono general del poema, esquivada a mi entender, quizás porque se trata el suyo de un texto breve y testimonial, lo esencial de *Oro rojo*, es decir, que se trata de un poema cuyo tema es la explotación petrolera y toda la problemática que tal explotación trae aparejada. Es difícil pensar que Díaz Sánchez, dado el interés que el mismo tuvo en el asunto petrolero hubiese pasado por alto, de haberlo leído en Pérez, un elemento de tanta significación.

Me parece de suma importancia, eso sí, destacar la afirmación de Díaz Sánchez según la cual Udón consideraba este texto como su obra maestra; pues si así fuese, significaría que en cierto

modo el poeta zuliano abjuraba de toda su obra anterior. Y es que poca relación puede encontrarse en esta leyenda con el resto de sus escritos. Udón escribió otros poemas largos en los que se cuenta leyendas, pero lo que distingue a *Oro rojo* no es tan sólo el tema que elige sino la particular postura ideológica que el poeta, sorpresivamente, asume.

Díaz Sánchez, de cuyo comentario podría deducirse, como se asomó arriba, que no llegó a leer, al menos en su totalidad, el poema en cuestión, se afina en lo afectivo y en una supuesta mirada nostálgica de Pérez a su Maracaibo nativa, y deja por fuera lo esencial de este trabajo: que se trata de un poema sobre la explotación petrolera dotado, además, de una visión de ese fenómeno que nadie hubiese podido adivinar en la obra escrita por Udón Pérez, y seguramente en la de ningún otro escritor, hasta ese momento.

Es importante para nuestro propósito atender a las fechas: se desprende del testimonio de Díaz Sánchez que *Oro rojo* habría sido escrito muy probablemente en 1926, poco antes de la muerte del poeta. De otra parte, y como ya se dijo, la explotación a escala industrial del petróleo se inicia en Venezuela alrededor de 1922. Es decir, apenas cuatro años bastan para que Udón Pérez, un escritor a quien sin esfuerzo es posible identificar como un personaje con una visión conservadora de la literatura, y por ende alejada del referente real, conciba lo que vendría a ser el primer poema abiertamente antiimperialista asociado con el tema petrolero.

Antes de iniciar el análisis del contenido del poema es indispensable hacer algunas apreciaciones con respecto a su calidad poética. Ya hemos leído, en palabras de Díaz Sánchez, que Pérez consideraba a *Oro rojo* como su obra maestra. Pero el mismo Díaz Sánchez nos ha dicho también que la calidad poética de la obra del zuliano era ya cuestionada por sus críticos contemporáneos. Como tantas otras producciones de este escritor, sería extremadamente difícil defender a *Oro rojo* considerando solamente su calidad literaria. El verso de Udón suele ser, en cierta forma, mecánico, fruto de una maestría adquirida con trabajo y dedicación, pero no necesariamente con absoluto talento poético. Si ello es cierto en poemas cuya forma y contenido los ubica mucho más

cerca de las propuestas parnasianas, ha de ser aún más contundente cuando se trata de una composición que quiere, alegóricamente, analizar un tema tan complejo y objetivo como la presencia y efecto de la explotación petrolera. De modo que *Oro rojo* debe ser leído, y ese es nuestro propósito, a mitad de camino entre el documento histórico y la creación poética propiamente dicha. Tal abordaje se justifica dada la trascendencia para la vida nacional de todo lo relacionado con la industria petrolera; se justifica, igualmente, por la calidad del emisor. Y es que, independientemente de nuestras consideraciones acerca de la calidad literaria de la obra de Udón Pérez, nadie podría negarle el sitio que ocupa como vocero privilegiado de un particular período histórico en la Venezuela del siglo XX.

Ya se anunció que *Oro rojo* es una alegoría, una en la cual, a través del personaje de una doncella se personifica al país invadido por los adelantados de la explotación petrolera.

su nombre era 'Rosa': más todo
el pueblo —tal vez por si brava,
por noble y altiva— con ínclito apodo,
'Patria' la llamaba

La historia se inicia construyendo en primer lugar el antecedente de la situación que quiere presentarse. Ese antecedente está compuesto por la visión idílica de una país rural, honestamente pobre, en el cual no parece haber contradicciones sociales de ningún tipo. El poeta nos introduce a un escenario donde los hombres se dedican a las labores del campo y las mujeres a las tareas domésticas, sin que nada enturbie nunca la inocencia de una comunidad intocada por la ambición o el deseo. Así, pues, el caserío descrito es

...un nido de sonrisas
oculto entre rústicas frondas,
que a un tiempo adulaban pájaros y brisas
cocales y ondas.

(...)

Tejían idílicos dúos
doncellas y mozos rientes,
sin torpes deseos que a modo de buhos
rozasen sus frentes.

De este modo, Udón Pérez recurre a la visión idílica producto del criollismo para sentar un precedente de autenticidad y autoctonía que contraste, posteriormente, con la situación que se apresta a describir. Este recurrir a un tiempo primigenio donde habitaba la felicidad y la concordia, este “todo tiempo pasado fue mejor”, es un recurso común en la obra de los primeros poetas y narradores que se ocupan del petróleo.

Establece así Udón Pérez una postura ideológica que es especialmente importante para esta reflexión porque podría tratarse de la visión propia de una clase conservadora que rechazaba enérgicamente el surgimiento de la industria petrolera. Esta postura tendría su fundamento en la resistencia de las clases dominantes nacionales de entonces a dejarse arrollar por una fuerza económica que, dado el volumen de recursos que movía, amenazaba con desplazarlas rápidamente. De otro lado, esas clases dominantes se involucraron muy poco en el negocio petrolero; y cuando lo hicieron, recurrieron al recurso fácil de lograr concesiones del Estado que traspasaban casi de inmediato a las compañías extranjeras con el consiguiente beneficio económico; beneficio que si bien las enriquecía momentáneamente, las dejaba fuera del inmenso negocio que sería la explotación y comercialización del hidrocarburo. La renta fácil obtenida de estas transacciones generó, según Manuel Caballero, una visión del petróleo compatible con

... la idea de que se está disfrutando de algo caído del cielo (mejor del subsuelo) pero que semejantes placeres no pueden provenir sino del maligno, no pueden por nada del mundo ser agradables a Dios. Es la idea entonces de que el petróleo es un minotauro, un monstruo fabuloso que al final, luego de una efímera juerga, nos

terminaría devorando o, peor aún, arrastrando a los horrores del infierno. (Caballero, en Atencio (comp), 2001; 8)

Estaríamos pues frente a la visión de una clase dominante que más allá de los eventuales pruritos morales a los que hace referencia Caballero, ve con malos ojos el arranque de una industria tan poderosa, económicamente hablando, como la petrolera, porque entiende, desde muy temprano, que tras esa industria se esconde una amenaza cierta contra su hegemonía. El resultado es un discurso abiertamente antiimperialista que si, eventualmente, no viniese acompañado de una propuesta social progresista, en nada disminuiría la precisión de su diagnóstico acerca de la penetración del poderío económico extranjero.

Siendo así, *Oro rojo* coloca a Udón Pérez a años luz de sus contemporáneos en lo referente a la lúcida comprensión de lo que la naciente industria petrolera significaba para el país en términos de soberanía o dependencia.

Es bueno recordar que Ismael Urdaneta, en sus poemas de tema petrolero, concentra su atención exclusivamente en la degradación del ambiente y el paisaje, pasando por alto el impacto de la industria tanto en la sociedad como en el hombre en cuanto individuo. Mucho menos se arriesga Urdaneta a fijar postura con relación a la presencia y papel del extranjero en la orgía petrolera, que daba entonces sus primeros pasos.

Pérez, en cambio, se concentra básicamente en el hombre y en los efectos que sobre él produce la industria, y lo hace exponiendo diferentes facetas del proceso de implantación de la industria petrolera, a lo cual añade, además, una clara intencionalidad política.

Lo anterior es evidente, por ejemplo, en el modo como caracteriza al extranjero. Pérez emplea, tanto para esta caracterización como para otros eventos que describe, una técnica de progresión paulatina con el propósito de ir conformando en el ánimo del lector tanto la imagen como el concepto general que aspira a transmitir. Así pues, esos recién llegados de quienes inicialmente se dice apenas que son "... unos hombres/ de músculos recios, rapados semblantes/ y exóticos nombres", serán descritos más adelante como poseedores de "la fuerza de Heracles, el ansia

de Crespo,/ la astucia de Ulises”; y después como “... adiestrada trailla de perros/ que busca una pista”.

A medida que avanza el poema, se les describirá abiertamente como conquistadores; y aunque tal conquista es calificada de pacífica, no deja por eso de analizar con certeza el rol que estos recién llegados han venido a jugar:

Te diste con amos protervos,
de amor i justicia incapaces;
i el trato sufriste que sufren los siervos
de los capataces.

Poco a poco, subirá cada vez más el tono despectivo y abiertamente enfrentado a quien, a esta altura, ha quedado descubierto como un invasor dispuesto a ejercer su fuerza y poder sobre el nativo:

¿I no romperás esos yugos?
¿Por siempre irá el pulpo entre el lodo
tus fibras, tus nervios, tu sangre, tus jugos
sorbiéndote todo?

¿En dónde la mano pujante
que corte la soga que cuelga
sangrando tu cuello? ¿Dónde el olifante
que anuncie la Huelga?

Igual técnica de progresión la usa el poeta para anunciar, como a cuentagotas, lo que será la peripecia central de la historia narrada, es decir, el intento de violación de Patria por parte del extranjero. Con el evidente objetivo de condicionar el ánimo del lector, la violación se toca inicialmente de modo simbólico o metafórico hasta llegar a la descripción realista, en lo que cabe el término para un poema de corte alegórico, de la escena en la que Patria prefiere inmolarsse antes que ser poseída por el invasor. Así pues, de las máquinas de los extranjeros que están hechas para el “estupro de tierras intactas”, del mismo modo que ellos mismos son “desfloradores de

tierras doncellas”, se llega a la progresión de violencia que implica primero a las mozas criollas a quienes cuando

...no logra su alarde
que al oro una moza se tuerza,
la acecha, i con celo de fauno cobarde
la rinde por fuerza

y culmina en Patria de quien “pensó, como a otras, también esa perla / sumir en el fango”. Finalmente, Patria se inmola y produce el incendio apocalíptico que describe el aparte final del poema cuando el extraño “... quiso ceñirla, postrarla, borracho/ de alcohol y lujuria”.

Es importante aquí volver a la idea expuesta según la cual la visión de Udón Pérez no tiene por qué coincidir con una postura ideológica de las más avanzadas en su momento histórico, sino que puede de hecho responder a la reacción propia de una clase dominante conservadora que ve amenazado su dominio. Por ejemplo, incluso un concepto tan repudiado como el de la conquista, puede ser atenuado o, cuando menos, relativizado, y es exactamente lo que sucede en *Oro rojo*. A los recién llegados se les compara con los conquistadores españoles.

Aquellos soldados bravíos
que, en longa y sangrienta jornada,
llevaron en triunfo por selvas y ríos
la Cruz y la Espada...

Se ataca de este modo a los conquistadores que muestran “... el típico sello / vivaz, de la Raza del Norte...” comparándolos con los conquistadores españoles de quienes se justifican las ejecutorias, como queda claro en la cita, y en el mejor estilo de la leyenda dorada, por la introducción del cristianismo y la civilización. Se revaloriza lo hispano como elemento conformador de identidad, y se le opone la nueva conquista que, como hemos visto, viene a corromper el estado idílico en que el país se encontraba antes de la llegada de estos extranjeros. Cabe destacar que

Udón Pérez no es el único escritor venezolano que asimila la llegada de las empresas extranjeras que vienen a explotar los yacimientos petroleros nacionales con los conquistadores españoles. De hecho, tal comparación es moneda corriente en la narrativa venezolana de tema petrolero y puede encontrarse en dos novelas tan representativas del género como *Tierra del sol amada* de José Rafael Pocaterra y *Mene* de Ramón Díaz Sánchez (Carrera, 2005). En todo caso, lo que distingue a Udón Pérez en esta materia es la defensa explícita de la conquista española a la que, de hecho, se le anula todo carácter violento para convertirla en origen, junto con los elementos autóctonos, de la nacionalidad y la idiosincrasia. No en balde Patria, el personaje principal de su poema, hereda el “andar garboso, con cauto desgaire,/ de indo-española” de sus ascendientes: “El padre, un obrero de España,/ la madre, guajiro el linaje”. Udón Pérez apuesta así a la visión de la conquista que se resume en el discurso del crisol de razas, en tanto que, mayoritariamente, los otros autores que utilizan la comparación entre ambas conquistas prefieren mantener, también para ambas, la connotación de hecho violento, de dominio de un grupo humano sobre otro y, en fin, de acto generador de la rebeldía del conquistado. Parece reforzarse de este modo la hipótesis según la cual el punto de vista de Udón Pérez se asocia con un análisis de la situación histórica de su momento desde una perspectiva de clase más bien conservadora frente a una conciencia política mucho más progresista de los otros escritores citados.

La motivación puede que sea interesada desde un punto de vista clasista, pero no solo la descripción, sino la proyección en el tiempo que hace Udón Pérez del fenómeno petrolero es absolutamente impecable, sea en cuanto a los efectos visibles de inmediato como a los espejismos que la industria crea para el futuro.

De hecho, este poema de Udón Pérez viene a trastocar, al menos en lo concernientes a los periodos temporales, el modo como hemos leído y analizado hasta hoy aquella parte de la literatura venezolana, tanto poesía como narrativa, que toca directamente el tema petrolero. En este sentido, es apropiado recordar que Gustavo Luis Carrera, en su libro ya citado, menciona solo dos textos que, con una fecha anterior a *Oro rojo*, aluden al petróleo.

Se trata de *Lilia* de Ramón Ayala de 1909 y *Elvia* de Daniel Rojas de 1912. Como era de esperarse, sin embargo, el tema se toca tangencialmente en ambos textos y se mencionan especialmente las minas de asfalto, lo que indica que se ubican, ambas novelas, en un estadio previo al desarrollo de la industria petrolera tal como la conocemos hoy. Ninguno de los autores nombrados, en todo caso, entra a analizar el carácter político, clasista y violento que determina al fenómeno petrolero. Para todo efecto, entonces, deberíamos considerar a partir de este momento a *Oro rojo* como el texto con el cual se inicia lo que durante décadas hemos llamado en Venezuela la literatura del petróleo.

Tal revalorización de Udón Pérez y de su poema como iniciadores de la literatura del petróleo en Venezuela se fundamenta no solo en la fecha de su redacción sino en el hecho comprobable de que contiene, ya para 1926, buena parte, si no todos, los grandes temas que, de acuerdo con Gustavo Luis Carrera, sirven de espina dorsal a la llamada novela del petróleo.

Acaba de tocarse, por ejemplo, lo que Carrera denomina el tema del nuevo conquistador, pero es posible destacar un conjunto más de esos temas. La marginalidad de los criollos y uno de sus efectos evidentes, la prostitución, por ejemplo, no podían estar ausentes. Más aún, si se considera que será una figura femenina, encarnando alegóricamente a la nación toda, la protagonista que reivindica la fuerza y combatividad del país bajo ataque. Patria, pues, el personaje al que hacemos referencia, se contrapone a esas mujeres, descritas con el dramatismo propio del lenguaje poético de Udón Pérez, que caen en las manos del amo.

Si pone, por moza y por linda,
su anhelo en humilde muchacha,
que bastan, presume, para que se rinda
su bolsa y su facha.

I, cierto, más de una doncella
cedió a las ofertas venales,
al oro del sátiro: Calibán que huella
de Ariel los cendales.

Errantes, sin galas ni apoyo,
sin pan, sin salud, sin oficio,
verales más luego, perras del arroyo
hez del meretricio.

La descripción de las relaciones de trabajo entre el criollo y el extranjero, de la discriminación y de la crueldad ejercida en el trato es asumida por Pérez en un tono de identificación con la violencia que surge en el humillado. Udón Pérez está, a conciencia, escribiendo un panfleto del cual es difícil suponer que no esperaba incidiese de alguna forma en la situación que describe. Y si es verdad que no descuida un ápice sus estrategias de calidad estética, no lo es menos que estamos frente a un análisis lúcido y pormenorizado de fenómeno. Hemos visto, en una cita anterior, que ya incita abiertamente a la huelga en un momento en el que muy pocos serían capaces de concebir semejante iniciativa, dada la fuerza del régimen gomecista y las aún muy nuevas esperanzas de progreso y redención social creadas por la naciente industria.

Ese llamado a la huelga, ha sido antecedido en el poema por la ilustración eficiente del pobre papel que se ha reservado para los nacionales.

I el fruto de tantos afanes,
que nunca responde a tus obras,
te dan con el gesto con que a pobres canes
les tiran las sobras.

¡Oh, tú, que, por Hados malignos,
te fuiste a mañeros reclamos!
En donde pensabas hallar Jefes dignos
te diste con Amos.

Te diste con Amos protervos,
de amor i justicia incapaces;
i el trato sufriste que sufren los siervos,
de los capataces.

Como si hubiese leído al Uslar Pietri que convocaba a sembrar el petróleo, o al Juan Pablo Pérez Alfonso que alertaba sobre los efectos socio—económicos del estiércol del diablo, Udón Pérez desdeña la nueva riqueza como motor de progreso. Al tiempo que se lamenta por el sacudón que la industria produce en el país con efectos como el éxodo rural y el abandono de formas de vida tradicionales,

La flor varonil de la aldea
soñando con lucros mayores,
juzgó, desde entonces, estéril tarea
sus viejas labores.

Dejó por faenas más toscas
la esteva, la red i la caña:
se fueron al lucro soñado, cual moscas
a la telaraña.

En fin, que es posible destacar un conjunto más de los temas enumerados por Carrera. A continuación se citarán algunos otros y se hará evidente su presencia en el poema de Udón Pérez.

1. El cambio perturbador:
La paz del poblacho dominan
rodajes que raudo voltean,
máquinas que crujen, grúas que rechinan,
machos que golpean.

2. La locura del petróleo:
El áureo cimbel de sus brillos
obreros y obreros atrajo:
llegaban, haciéndose aéreos castillos,
en pos del trabajo.

3. Las bajas condiciones de vida de los trabajadores:
¡Obrero infeliz! Bajo esa
presión que mancilla y agota,

codicia de extraño te hace su presa,
te obliga y explota.

4. Discriminación:

Si un grupo en la calle, al acaso,
le cierra el camino, con modos
incultos, violentos, entre él se abre paso
a fuerza de codos.

6. Rebeldía:

¡Fue el golpe del Digno al Villano!
¡Del débil al fuerte en abuso!
¡Del Manso al Soberbio! ¡Del siervo al Tirano!
¡Del Criollo al Intruso!

En cuanto manifiesto político, *Oro rojo* utiliza estrategias discursivas y de persuasión encaminadas a lograr que sus lectores asuman el punto de vista del narrador. La más notable de ellas es sin duda el uso de la alegoría que le permite encarnar en una muchacha honesta, hermosa e indefensa al país todo.

Concluamos diciendo que la relectura de *Oro rojo* cambiará la percepción que hasta hoy hemos tenido del nacimiento y evolución de lo que acostumbramos a identificar como literatura del petróleo, cuyo origen solíamos ubicar alrededor de 1936 con la aparición de *Mene* de Díaz Sánchez o, más recientemente, en 1935 con la publicación de *Mancha de aceite* de Uribe Piedrahita. Lo cierto es que este poema narrativo de 1926 contiene en sus breves páginas todos los elementos y temas que nos han servido para caracterizar a esa literatura del petróleo y lo hace además, inesperadamente, desde un género del cual suponíamos que, en sus escasas muestras dedicadas al tema del petróleo, se concentraba en aspectos afectivos o, si mucho, atinentes al paisaje agraviado por la industria.

REFERENCIAS

- Atencio, Heraclio (comp.). *Testimonios de una realidad petrolera*, Caracas: Fundación Venezuela Positiva, 2001.
- Carrera, Gustavo Luis. *La novela del petróleo*. Mérida: Universidad de los Andes, 2006.
- Díaz Sánchez, Ramón en Urdaneta Bravo, Ciro: *La tierra chiquita*. Maracaibo: Pequivén, 1988.
- Pérez, Udón. *Hojas y Pétalos*. Maracaibo: Empresa Panorama, 1929.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

DE UN PUEBLO Y SUS VISIONES
DE J.M. VILLARROEL PARÍS

AUNQUE RECIENTEMENTE, EN LO que podríamos llamar nuestra sociología del petróleo, se hacen esfuerzos notables por exculpar al mineral como origen de los males que aquejan al país (Campos, 2005), lo cierto es que la totalidad de lo que en Venezuela puede cobijarse bajo el título general de literatura del petróleo, asume sin vacilación una postura negativa hacia esa industria.

Tal mirada negativa concentra su ejes de fuerza en dos conceptos centrales y afines entre sí: poder y conquista. Desde tales conceptos se ramifica un conjunto de temas que han sido analizados, con altibajos, por la aún reducida crítica que se ha dedicado al tema.

José Miguel Villarroel París, en su libro *De un pueblo y sus visiones*, no escapa a esta tendencia de reflejar el proceso petrolero desde una percepción negativa. Pero este es un poemario de 1979, lejano ya de los días en los que la industria, con muy pocos prejuicios y menos restricciones, se esforzaba por establecerse como lo que finalmente llegaría a ser: la actividad económica más importante del país y el condicionante omnipresente de nuestra vida social y política.

Seguramente, es esa lejanía cronológica, más la distancia que la memoria establece entre el niño y el adulto, manifiesta en el yo poético, lo que impone el tono de nostalgia que impera en la poesía de Villarroel París. La nostalgia, lo autobiográfico y el intimismo que campea en *Un pueblo y sus visiones* hacen que estos poemas se destaquen gracias a ciertas particularidades en el contexto de la poesía venezolana de tema petrolero.

Todo aquí parece estar atenuado. Si hay denuncia de la presencia del extranjero, o del cataclismo que produjeron las compañías en la cotidianidad de quienes habitaban en las cercanías de los yacimientos, esa denuncia está filtrada a través del tamiz de la memoria. Una memoria, además, que se complace en su subjetividad, que recurre a los afectos para reconstruir el mundo a través de lo que alguna vez, hace ya mucho tiempo, fue la mirada de un niño.

Falta entonces en este libro la agresividad presente en otros autores que abordaron el tema. Sin duda, es posible encontrar en los versos de Villarroel París el dolor de quien contempla el paisaje recién destruido por la naciente industria; la rabia que produce la clara discriminación de los criollos por parte del extranjero; la sorpresa por las grandes migraciones que integran quienes aspiran a enrolarse en las nóminas de esas compañías; pero nada de ello tendrá el carácter agraviado, iracundo o analíticamente objetivo que tiene en los versos de poetas como Udón Pérez, Miguel Otero Silva o el Chino Valera Mora, por nombrar solo a tres.

Todo lo anterior explica, probablemente, las causas por las que no puede encontrarse en los versos de Villarroel París el afán de culpabilizar tan evidente en otros poetas. Las compañías y los extranjeros aparecen en estos poemas casi como si fuesen parte del paisaje; y las pocas veces que se alude a ellos estableciendo culpabilidades, nunca se asienta, dicha alusión, como elemento principal del texto.

Así pues, todo se asume desde lo psicológico, desde los afectos, desde la memoria. Ningún poeta, que sepamos, había interiorizado de tal modo el fenómeno petrolero hasta el punto de producir una especie de saga personal que si mantiene nexos inevitables con el fenómeno histórico, no pocas veces se presenta como un proceso totalmente interior, una crónica personal del pasaje del alma a través de lo que no está lejos de la experiencia mística.

Animización y sacralización están, pues, a la orden del día en estos poemas, y son los recursos literario que sustentan la labor creativa de Villarroel París y lo que, a la vez, lo aleja de buena parte de sus antecesores en la tarea de escribir poesía de tema petrolero.

El proceso de animización incluye, en primer lugar, al petróleo mismo, al que se identifica con el padre: “Mi padre muerto

era viscoso aceite de piedra” dice Villarroel París en el poema “Elegía a mi padre” con el que coincidentalmente cierra el libro. El recurso de identificar al petróleo con la figura paterna como vía para expresar primacía, autoridad y prestigio ya había sido utilizado por Juan Liscano en *Nuevo mundo Orinoco*: “Padre Crudo no nos abandones a la hora de la mayor necesidad”. Esta visión del aceite como encarnación divina, más allá de la existencia de una poco perceptible ironía, está muy lejos de la noción de estiércol del diablo o de maldición caída sobre la inocencia y la ingenuidad de un pueblo cándido. Este petróleo de Liscano y Villarroel París es, en cambio, un arquetipo estatuido y establecido en el tiempo que rige la vida de los individuos.

El viaje y la muerte, de otro lado, constituyen elementos simbólicos persistentes en estos poemas e irán adquiriendo, a medida que transcurre el libro, un carácter igualmente sacro, que a la vez que contribuye a enriquecer significativamente los objetos y situaciones aludidas en el texto, promueve el alejamiento del referente histórico real y lo trasmuta en una épica del yo, en un discurso interior que se esfuerza por mediatizar el inevitable contacto con la realidad que subyace en el texto.

Se trata, de nuevo, de un imaginario petrolero que ha perdido su carácter social pero ha conservado su condición onírica y casi mítica. En su dimensión social Douglas Bohórquez lo ha visto bien en *Mene*:

Aunque este discurso sobre el petróleo es social, como hemos dicho, su elaboración es un poco fabulosa, entre onírica y mítica, conformando una red, un tejido, un cuerpo simbólico de rasgos particulares hechos de imágenes fundamentalmente negativas y fatalistas (Bohórquez, 2005:114).

El viaje, en *De un pueblo y sus visiones*, unifica el referente histórico conformado por las frecuentes migraciones de un campo a otro de la fuerza laboral ya reclutada por la industria, con el viaje existencial, épico, en busca de la propia esencia, en el mejor estilo del descenso al infierno en la *Divina Comedia* de Dante. Se animiza el viaje en la identificación con el yo poético: “Uno

en sí mismo es un profundo viaje” y se le dota de ese modo de vida y voluntad propia. Paradójicamente, el viaje descrito es, a un tiempo, lineal y concéntrico. Si se refiere a la reiterada mudanza de un campo a otro, se deja claro también que “era como si nunca nos hubiéramos mudado”. Por esta vía se llega a un traslado permanente, con visos míticos, que se constituye al final en un espejismo de la tierra prometida que no se logrará alcanzar.

El otro elemento clave de la poesía de Villarroel París que contribuye a esta especie de introyección de la experiencia petrolera histórica es la sucesiva recurrencia a la idea de la muerte. Escasos son los poemas que no la enuncian directamente; y algunos en los que no se encuentra explícitamente nombrada la aluden por medio de situaciones catastróficas que la incluyen, como los incendios o los accidentes laborales, por ejemplo. La muerte toma además todos los visos imaginables. Así, puede ser “un aletazo de pájaro muriendo” o “un mundo prefabricado y muerto”; pero también puede servir para “recordarse muerto” o para ser testigo de una tierra “sembrada de hombres muertos”.

No cabe duda de que la muerte, como colofón de la degradación ambiental, de la miseria, de la explotación y maltrato o de los conflictos que se generaban en los submundos de la prostitución y alcohol, ha estado siempre presente en nuestra literatura del petróleo. Un poeta como Ismael Urdaneta, por ejemplo, hace énfasis en la muerte desde una perspectiva más bien ambiental, ligada al deterioro ecológico al que da origen la industria petrolera. Udón Pérez la utiliza, en su poema *Oro rojo* alegóricamente para significar por medio del sacrificio de una muchacha que se niega a ser violada, la capacidad de resistencia de todo un país bajo el acecho y el acoso de nuevos invasores. La muerte puede ser el resultado predecible en una poesía que asume con desparpajo su carácter más que político, panfletario como en el caso del Chino Valera Mora.

Ya se asomó arriba que en el caso de Villarroel París no pueden descartarse ninguna de las estrategias de representación usadas por la poesía de tema petrolero que le antecede; pero lo cierto es que, en general, sus poemas intentan subjetivar la relación con elementos, conceptos o símbolos que otros escritores solían usar con una objetividad cercana al realismo de la narrativa.

Tampoco está solo en esto Villarroel París; por el contrario, este proceso de subjetivación de la experiencia colectiva que significó, la implantación y posterior desarrollo de la industria petrolera, lo comparte este escritor con otros poetas como Juan Liscano, ya nombrado, y Hesnor Rivera y José Gregorio Vilchez.

Para lograrlo, Villarroel utiliza algunos recursos literarios que vale la pena destacar. Uno de ellos, ya apuntado arriba, es la animización de elementos que constituyen verdaderos núcleos de significación como es el caso del petróleo y el viaje. El recurso de vivificar tales elementos, de convertirlos en el Otro o el *alter ego*, dificulta el abordaje meramente analítico propio del observador distante. Postura esta, la más usada por los primeros escritores, tanto narradores como poetas, que abordaron el tema.

Otro recurso que destaca en la obra de Villarroel París es un modo muy suyo de violentar la sintaxis en algunos versos suprimiendo verbos o conectivos. Versos al estilo de “para recordarse muerto en los velorios cachos y aguardiente” o “y seguir con el ruido palanganas” parecen interrumpir, gracias a la supresión de las preposiciones, la percepción lógica de la idea expresada estimulando, antes bien, la formación de imágenes en la mente del lector; imágenes que harán que la recepción del texto sea mucho más sensorial que lógica, como lo aspira toda buena poesía.

En fin, he aquí un poeta que ha ensayado con éxito y originalidad un discurso personal sobre un tema que, como el petrolero, ha sido abordado por nuestra literatura, en general, con una perspectiva poco dinámica y diversa, independientemente de sus logros o sus carencias.

REFERENCIAS:

- Bohórquez Douglas. “Mene: vanguardia y petróleo” en *Revista de Literatura Hispanoamericana*. No. 50, enero-junio 2005: 107-121.
- Campos, Miguel Ángel. *Desagravio del mal*. Caracas, Fundación Bigott, 2005

II. Región y literatura

LA FÁBULA DEL HABLA PROPIA: EL FUROR REGIONALISTA DE LOS 70 Y 80

DE LAS VARIADAS FORMAS que tomó la transición del proceso literario venezolano de la década de los setenta a la de los ochenta, una de las más curiosas es el auge del afán de regionalizar, cuya expresión más concreta encarnó en los llamados simposios de literaturas regionales. Como se sabe, estos intentos de rescate de la experiencia escrituraria de los estados se inició, quizás no por casualidad, en el estado Zulia. Algunos pensarán que el Zulia reúne las condiciones necesarias para generar un movimiento de ese tipo; me refiero al tan cómicamente publicitado regionalismo zuliano. Resulta, en cambio, más complejo comprender por qué el fenómeno se extendió sin pausa por una serie de estados que incluyen a por lo menos Falcón, Trujillo, Táchira, Barinas, Yaracuy, Lara y Sucre.

Me es más fácil atacar el asunto desde el Zulia. No solo porque aquí vivo y trabajo, sino porque fui parte activa en el nacimiento y desarrollo de los dos primeros simposios de literatura zuliana. Comenzaré, pues, por el Zulia y trataré de extender algunas conclusiones, quizás de manera abusiva, a los otros simposios regionales.

¿Cuál es la consideración de fondo que impulsaba a quienes organizaron el primer simposio de literatura regional? Aunque se pudiese pensar que se trataba, primordialmente, de consideraciones reivindicativas —a causa del aislamiento de los centros de poder que padecían las regiones— lo cierto es que la justificación que se hace pública se reviste de un carácter meramente literario. El concepto central que se maneja es el de la especificidad del discurso creativo zuliano. Ello no debe sorprender a nadie,

puesto que por décadas se había hablado en Maracaibo de una supuesta condición particular y extraordinaria del legado cultural del estado. Hablar significa en este caso la construcción de un discurso apologético sobre la literatura regional que no guarda relación real con el conjunto de obras al que dice referirse, sino que tiene, antes bien, finalidad en sí mismo. Se trata, al cabo, de un fenómeno ideológico más que literario. Algo similar a ese tipo de discurso sobre los héroes de la independencia que tiene poco que ver con la historia en cuanto ciencia y sí mucho con un modo particular de hacer política y de concebir la cultura.

¿Es o era lo descrito exclusivo del Zulia? Evidentemente no. Sería a todas luces excesivo suponer que en el Zulia se hubiesen concentrado todos aquellos aldeanos que, según Martí, confundían a su aldea con el mundo. De hecho, la situación en otros estados de Venezuela, e incluso en otros países, no podía ser muy diferente. Doy un ejemplo anecdótico pero suficientemente ilustrativo: Maracaibo, en el contexto de ese discurso apologético, se enorgullecía de ser considerada, o mejor diríamos de auto considerarse, la Atenas de América. Pues bien, Buenos Aires se apodaba del mismo modo. Y no me parecería extraño, a estas alturas, que hubiésemos tenido en Latinoamérica una especie de neoclásica e incontenible proliferación de clones de la Atenas griega.

En Maracaibo, en la década de 1970, la nueva generación de escritores, estudiantes y profesores de letras y demás poetas andantes del momento, dieron un vuelco a lo que había sido, hasta entonces, su tradicional postura crítica —mayormente negativa— con respecto a la literatura regional. Nació entonces el propósito de escribir la verdadera, inconfundible y específica literatura zuliana. Quizás sin saberlo, venían a llenar un bache notable en la evolución literaria de la región. Si se revisa la literatura escrita en el Zulia durante el siglo XIX e inicios del XX, es fácil apercibirse de que abundan los escritores neoclásicos, románticos, parnasianos y modernistas, pero no los criollistas.

La ausencia del Criollismo indica una voluntad de escape por parte de los escritores de entonces. La necesidad de ampliar horizontes, de fundirse en lo que está al otro lado de la barda que delimita la región. El regionalismo concentrado en los simposios

es, al revés, una especie de movimiento de regreso, de reingreso, después de una experiencia de alejamiento de lo local, lo típico, lo pseudo identitario. Quizás no sea absurdo asociar ese regreso con el fracaso del proyecto político de la izquierda en los años sesenta del siglo XX; proyecto que prometía, entre otras cosas, una comunidad global, universal, sin fronteras. El espejismo, en fin, del ciudadano del mundo, que no tenía mucho que ver con esta globalización al estilo neoliberal que padecemos hoy.

De modo que, y aunque sea difícil de creer, todo parece confirmar que el Zulia tuvo que esperar hasta la década de 1970 para empezar a tener un brote serio de sarampión criollista. Los platos fuertes del criollismo: dialecto regional, personajes rústicos, temas autóctonos y hasta el paisaje nativo dominarán buena parte de la producción literaria de los setenta y ochenta. En esta época ya anda por ahí César Chirinos publicando unos textos que pocos leen y menos aún entienden pero que tienen la virtud de convertirse, de buenas a primeras, en la concreción de lo que debía ser la literatura zuliana. Y a continuación habría de venir el así llamado maracuchismo-leninismo que, *mutatis mutandi*, intentó hacer en poesía más o menos lo que Chirinos estaba haciendo en novela, pero agregándole una pizca de conciencia acerca de lo trascendente del intento gracias al añadido del toque ideológico-político representado por aquello de “leninismo”.

No voy a pronunciarme ni remotamente, desde un punto de vista cualitativo, sobre la literatura que en ese momento se produjo en Maracaibo. Primero porque, como en todo, hay cosas mejores y peores y no tiene mucho que ver con el propósito de estas páginas. Segundo, porque cualquier cosa que dijese aquí sería usada para alimentar el hornito de los rencores y odios aldeanos.

Me concentraré, entonces, en la comparación que realmente me interesa, es decir, la cercanía de esta experiencia zuliana con el criollismo finisecular. Para ello voy apoyarme, de manera alejosa, en el ensayo de Javier Lasarte “Crisis y reformulación del criollismo en el Postmodernismo y la Vanguardia, las representaciones de lo popular”, incluido en su libro *Juego y Nación* (Fundarte, 1995). Resulta interesante en este ensayo de Lasarte que, a pesar de intentar demostrar que el criollismo está vivo hoy día,

no atina a asociar esta sobrevivencia con el voluntarismo identificatorio que subyace bajo el furor regionalizador de los simposios regionales. Es fácil establecer paralelos entre las afirmaciones de Lasarte y lo sucedido en Zulia.

Si Lasarte afirma que el Criollismo se oponía al cosmopolitismo del Modernismo, uno concluye que las experiencias tipo maracuchismo-leninismo se oponían al cosmopolitismo representado por aquella literatura cuyo centro de palpitación era la capital.

Si el Criollismo, según Lasarte, se alimenta en estos días de la oralidad y de la marginalidad urbana, uno apunta al repetido propósito de “escribir como habla la gente” expresado hasta el cansancio por los maracuchistas y asumido expresamente por Chirinos al hablar de la oralidad en sus novelas (Rev. Respuesta No. 62, 1991).

Otro tanto sucede en el caso de la marginalidad de los personajes elegidos, identificados siempre con el pueblo, dado que lo popular, no podía ser de otra forma, es elemento indispensable a la hora de crear la literatura que se asocie sin transición con la identidad.

Y aunque es cierto que Lasarte plantea que a lo largo del siglo XX en Venezuela, “las solicitudes al escritor para recoger en su trabajo la ‘realidad nacional’, no siempre están asociadas al propósito de crear una literatura nacional”, no sucede lo mismo con la experiencia zuliana. Como ya dije, hay allí, en el período descrito, el intento claro de delimitar un corpus literario específico, cuyo sustento verbal debía ser la particular modalidad de habla de los marabinos.

Volviendo a los simposios regionales en su conjunto, se concluye que hubo, quizás deba decir hay, porque aún subsisten algunos de ellos, dos fuerzas impulsoras para su creación. Una de tipo estrictamente literario asociada con el propósito de creación de la literatura propia o específica; y otra, de carácter más pragmático que tiene que ver con intentar solventar la situación de desplazamiento y marginalidad con respecto a los centros de poder y toma de decisiones. Esta última causa parece tomar fuerza a medida que pasa el tiempo; a la par que se atempera el peso inicial de lo estrictamente literario. Atemperación que pudo

producirse, entre otras cosas, porque no todos los estados del país podían reivindicar un habla propia tan identificada históricamente como para servir de punto de partida, al menos en teoría, a una literatura específica.

Ello no significa que lo reivindicativo, que a estas alturas se nos presenta como la verdad verdadera a la hora de justificar los simposios, no estuviese presente desde el principio. Rafael José Álvarez, en la instalación del primer simposio de literatura falconiana en 1983, se quejaba de “la injusticia de antologistas e historiadores que desde la capital de Venezuela mostraron siempre una actitud excluyente hacia nuestra región en materia tan importante como la literatura”.

La queja persiste hasta mucho más recientemente. José Antonio Castro escribía, para el tercer simposio de literatura zuliana, que se realizó en 1991, que “la literatura zuliana, como estructura organizada, como corpus literario, no es tomada en cuenta, y sólo hay un señalamiento marginal de algunos nombres (*Dominios*, No.5, nov. 1991).

De modo que lo literario, lo específico, se va diluyendo, más rápida que lentamente, en lo reivindicativo. Si no fuese tan difícil de probar, por el carácter subjetivo que reviste, me atrevería a decir que pocos de los impulsores de los simposios, e incluso de los mismos escritores, creían firmemente en la propuesta de la especificidad. Y más aún, que tal propuesta no fue otra cosa que un modo de camuflar y justificar, con el traje de la creatividad, lo que por otra parte era una queja justa contra una organización administrativa cuya centralización ahogaba importantes iniciativas de la provincia, no solo la cultural.

El distanciamiento de la propuesta acerca de la especificidad literaria se hace evidente prontamente al discutirse si tiene o no sentido hablar de, por ejemplo, literatura tachireNSE o de literatura escrita en el Táchira. Esto último da al asunto un carácter de mera ubicación geográfica en vez de una tipificación de tipo estético. Y hay que asumir que es esta tónica la que sustenta los simposios regionales que aún se celebran en el país.

La situación se complica aún más si se piensa que el concepto de “escrito en” es perfectamente cuestionable a la luz de

la experiencia venezolana. Quienes encarnan la literatura nacional, identificada desde los simposios regionales como esa literatura usurpadora que se escribe en Caracas, son en su mayoría escritores nacidos en la provincia. Los nombres de esos escritores son infaliblemente incluidos en los temarios de los simposios regionales. De modo que hay una comunicabilidad entre escritores emigrantes y región que, entre otras cosas, y siempre y cuando se considerara pertinente, debería responder a una pregunta formulada más o menos de este modo: ¿el éxito literario de tal escritor depende de su origen en una región determinada o del hecho mismo de haber abandonado esa región? ¿Cuántos de los escritores que se quedaron habrían alcanzado el éxito literario de haberse ido? Con seguridad, no tendremos nunca respuestas concretas para este tipo de interrogantes, Podríamos, sin embargo, arriesgar algunas ideas si tuviésemos mayor claridad acerca del modo cómo el mercado, el entorno político, la proximidad de los medios de comunicación y de las organizaciones editoriales, influyen en la valoración y recepción del texto literario; pero este es un punto clave que pocos se atreven a tocar en Venezuela, sea en la capital o en la provincia.

De modo que si el furor regionalista fue impulsado esencialmente por propuestas reivindicativas, es lógico esperar la subsistencia, por un tiempo indefinido, de manifestaciones del tipo encarnadas en los simposios regionales, al menos mientras las condiciones objetivas del país no cambien radicalmente en lo que a edición, difusión y reconocimientos se refiere.

RÓMULO GALLEGOS: SOBRE LA MISMA TIERRA, LECTURA INVERSA

LA NOVELÍSTICA DE GALLEGOS ha sido repetidamente analizada desde una perspectiva que a fuerza de ser reutilizada se ha convertido no solo en un hecho manido, sino que ha contribuido además al desgaste de la novelística del escritor, empobreciéndola en la misma medida en que se le han negado alternativas de interpretación novedosas.

“Propósito del autor es la oposición entre *cultura* y *barbarie* que por su profunda conciencia moral suele ser conflicto entre potencias del bien y del mal” (Araujo, 1962). En estas pocas líneas podría resumirse esa línea de análisis que ha venido aplicándose a Gallegos, con el agregado de que esta perspectiva de abordaje ha contribuido a borrar los límites entre las diversas novelas del autor, sometiéndolas por igual a un esquema que dificulta el surgimiento de los rasgos particulares y pertinentes de cada obra. Así, no es nada nuevo la equiparación de los personajes de una a otra novela como en los casos de Marcos Vargas, Florentino y Demetrio Montiel.

Arduo y cuesta arriba sería pretender negar la validez de tal exégesis, pero no lo es tanto arriesgar la propuesta de que en las novelas de Gallegos hay suficientes indicios para realizar lecturas paralelas e incluso opuestas que, sin embargo, coexistan con esa lectura clásica.

Cada vez que se ha hablado de cultura y barbarie se parte de la ideología del autor y del específico modo en que este maneja esos conceptos. Se adelanta con ello un abordaje sociológico con relación al particular desarrollo socio-económico y cultural del país, en el que las novelas del escritor funcionan más como hecho

documental que como novelas propiamente dichas. Del mismo modo se intenta establecer un paralelo entre esos documentos y el pensamiento galleguiano.

Se ha borrado así la insoslayable autonomía del personaje novelesco y de algún modo se le niega al propio Gallegos el mérito de la construcción de un mundo que vaya más allá de su propia intencionalidad.

Sobre la misma tierra ha sido analizada, igual que las otras novelas del escritor, dentro de tales parámetros. En esta novela, Demetrio Montiel es la representación del venezolano que poseyendo grandes potencialidades para dar un aporte significativo a la tarea de llevar al país hacia el progreso, prefiere dejarse arrastrar por sus instintos aventureros a una vida disipada e infecunda. Y más aún, rasgo que lo diferencia de los personajes con los cuales se le establecen paralelismos, llega a convertirse en factor negativo del proceso de evolución de su pueblo, hasta el punto de lucrarse con la esclavitud de los mismos wayúu.

Remota Montiel, del lado opuesto, es la personificación del individuo culto y civilizado que viene a reparar el daño hecho por su padre y a encaminar a la Guajira hacia un real camino de progreso.

En el conjunto de la novelística de Gallegos *Sobre la misma tierra* es una de sus obras más deficientes en lo que a construcción se refiere. Dividida en tres partes, estas no llegan nunca a alcanzar una real unidad ni logra el escritor mantenerse lo suficientemente alejado de sus personajes, al menos de algunos de ellos, como para que estos alcancen una auténtica vida propia.

Una primera lectura basta para comprobar que donde este propósito está logrado de manera casi absoluta es, y no por casualidad, en la primera parte en la que se narra la vida de Demetrio Montiel.

No por casualidad, decimos, porque Gallegos está describiendo el personaje que encarnará el pensamiento opuesto al que el propio escritor mantiene, de modo que muy difícilmente podría haberle comunicado sus propias ideas y su particular concepción del mundo; todo lo cual termina por favorecer una especial espontaneidad del personaje.

A partir de aquí, es posible una lectura de la novela que, sin borrar totalmente los signos y evidencias que hacen posible la interpretación clásica a la que hicimos referencia, permita el surgimiento de un Demetrio Montiel víctima de una organización social y de un sistema de valores a los que trata de evadir, como única vía para el ejercicio de una verdadera libertad.

La primera evidencia de tal la situación viene dada por el tono clasista usado por Gallegos al momento de construir a su personaje. Haciendo gala de un conocimiento a grandes rasgos exacto de la conformación social del Maracaibo de la época, Gallegos sitúa el nacimiento de su personaje en la Calle Derecha, e inmediatamente le da a este hecho un carácter clasista al oponerlo con el Saladillo “plebeyo y pendenciero”. Pocas líneas adelante, el novelista insistirá en la diferenciación entre una élite de donde deberían salir los personajes a los cuales querría encomendarles el destino del país y una masa amorfa a la cual se identifica solo a través de adjetivos que la califican de una sola vez y sin mayor argumentación como “suelos de plebe y hampa”. Se establece así, desde las primeras líneas de la novela la identificación de los habitantes de El Saladillo, la entonces, y hasta hace muy poco, parroquia más popular de Maracaibo, con los epítetos plebe, hampa, pendenciero y depravado.

La primera reacción del personaje es la de no compartir las preferencias del escritor. De modo que frente a la inclinación de Gallegos por la Calle Derecha, Demetrio Montiel, con absoluta conciencia de las marcas que un origen de clase dejan sobre el individuo, ejerce desde muy temprano su capacidad de elección. Por ello va a desvestirse de las ideas y valores de su familia en el Saladillo.

...en mi casa me vistieron de ajeno sin pedirme permiso al echarme encima tantos Montieles de la Calle Derecha, fui a desvestirme de ellos en el Saladillo.

Este distanciamiento del estrato social hacia el cual el narrador muestra clara preferencia, se reforzará en otros momentos. Es claro, por ejemplo, el episodio en el cual Demetrio Montiel se

mezcla con los llamados poetas cachimberos, poetas populares que improvisaban décimas entre trago y trago; y allí, entre ellos, hace gala de una abundante vena creativa.

La reacción de la familia Montiel no se no se hace esperar: “se convino en que Demetrio cultivase su feliz disposición para las bellas letras y él se allanó a que lo rodeasen de libros de poesías de auténticos y cultos poetas de su tierra”.

“Auténticos y cultos” significa endilgarles a los decimistas populares una cierta connotación de fraude, y de otro lado recalcar que no existe más que una cultura, especialmente identificable en los predios de la Calle Derecha.

Pero si la opinión del narrador fuese poco para recalcar este carácter clasista, no hay más que recordar que efectivamente, y durante mucho tiempo, la poesía zuliana “culto” se mantuvo intencional y abiertamente alejada de toda expresión popular y, más aún, evadiendo totalmente cualquier referencia a la ciudad habitada por la plebe hacia la cual parece sentir verdadera atracción Demetrio Montiel.

No hay por qué extrañarse de la reacción de Demetrio. Asaltado por un saludable temor al destino que sus familiares quieren imponerle, se dirige a la Chinita: “¡Chinita de mis amores! Si de ésta me salvo, voy a mandarte a hacer un poeta de oro, con su gran melena y todo”.

La ironía de la invocación sirve para hacer evidente un rasgo importante del carácter de Montiel: el humor, del cual él pareciera tener el monopolio a lo largo de la novela. Salvo Cantaralia, la futura madre de Remota, a quien Gallegos ha delineado con rasgos similares a los de Demetrio, esto es: “fea, simpática, apetitosa la pintona madurez otoñal, fiestera, reilona y gritona...”. Ningún otro personaje parece ser capaz de salir de un fúnebre estado de seriedad que pareciera contribuir a definir a cuál de los bandos en escena se pertenece.

Ejemplo de esta capacidad de subversión por el humor es la tienda que Cantaralia instala en el centro de la ciudad: una tienda de artículos de uso piadoso —rosarios, estampas y esculturas de todos los personajes celestiales, medallas de la Virgen de Chiquinquirá, especialmente, escapularios y libros de misa— pero

en cuya trastienda se vende cuanto contrabando trae su Diablo Contento, el apodo de Demetrio Montiel.

La utilización del elemento religioso, del cual Demetrio ha hecho ya uso anteriormente al elegir su apodo, refuerza su imagen de personaje subversor y dispuesto a no dejarse integrar a un orden preestablecido. Y es que el uso de lo religioso tuvo, y quizás aún tiene, un marcado carácter de clase en la región. Al menos de una cierta religiosidad ortodoxa, complacida en rosarios y estampitas; no en balde buena parte de la poesía zuliana del siglo XIX contiene una buena dosis de beatería.

Pero donde terminará de conformarse esta imagen de Demetrio Montiel como personaje negado a dejarse incluir en el estrato social donde perviven las ideas del narrador, es en la confrontación con su hija Remota, personaje positivo desde la perspectiva del narrador y vehículo de sus propias ideas.

La personalidad de Remota se conforma en oposición a la figura de su madre, a quien, como ya se dijo, Gallegos construye como ente paralelo a Demetrio Montiel. De modo que, en tanto que “Cantaralia creció gritando y correteando, candela al viento de la sabana su roja melena, detrás de la cual se iban todas las miradas...”, a Remota “no se le desarrolló espíritu comunicativo y las formas infantiles de la ternura se le maduraron precozmente en afectos tristes”.

Del mismo modo, si no fue posible que Cantaralia aprendiese a tejer, en el caso de Remota “ninguna otra majayura había aprendido tan pronto” el manejo del telar. Por esta vía podríamos citar más ejemplos de la oposición entre Cantaralia y Remota, y la connotación de rebeldía y vocación de libertad que hay por un lado, en confrontación con la sumisión y acatamiento a lo establecido que hay por el otro.

Con respecto a Demetrio Montiel, dicha oposición se recalca a partir de un elemento que, en principio, podría interpretarse como signo de acercamiento o de identificación con su Remota: la dualidad de nombres que tanto padre como hija utilizan a lo largo de la novela. Pero, en tanto que el Diablo Contento de Demetrio trae unido un sabor popular, irreverente, cargado de ironía y

afán iconoclasta, el Ludmila Weimar de Remota viene a reforzar una notoria preferencia del narrador.

En principio, la adopción de Remota por Alejandro Weimar y su esposa, aporta la dosis definitiva de componente blanco que Gallegos considera indispensable para que su heroína en la novela pueda cumplir la misión que se le ha asignado. La dosis definitiva, porque ya el aporte “sanguíneo” lo ha hecho el propio Demetrio Montiel.

No debe dejarse de lado que “la aprobación por parte de Gallegos del mestizaje estaba basada parcialmente en un prejuicio racial: la incapacidad, o al menos la dificultad, de los africanos e indios para civilizarse sin la influencia del europeo” (Sabin Howard, 1976).

Esta necesidad de la “influencia europea” tiene especial significado por cuanto Gallegos escoge para que sea vehículo de la definitiva conformación de la personalidad de Remota a una integrante de la colonia alemana establecida en Maracaibo. Para pocos es un secreto que esa colonia representó, en los años finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, una verdadera casta en la ciudad. Poseedores de buena parte de los capitales que allí existían, se cuidaron bien, con las excepciones del caso, de integrarse con la población nativa. Para atenuar este rasgo de clase, Gallegos convierte a Alejandro Weimar en el esposo de la hermana de Demetrio Montiel, quien no opone mucha resistencia para sumarse a los “sueños y fantasías” de su cónyuge. Todo ello, muy a pesar ser Alejandro el más zulianísimo de todos los venezolanos que raramente asistía a las tertulias del Club Alemán.

Nada de eso es obstáculo para que en el fondo de su perenne buen humor albergara “una descomunal ambición de conquistador de mundos”. Quizás por eso, en su fantasía se hace llamar “Alejandro el Grande y a su esposa La Gran Selmira”. Y por la misma razón, Remota, desde su primer contacto, será una walkiria, figurando, con esta alusión a la mitología germana, la inclusión de la hasta entonces majayura guajira en una civilización y una cultura a todas luces superiores.

Mucho después, en Nueva York, le dirá a su hija adoptiva: “Ludmila, hija mía (...) se acerca el gran acontecimiento. Los arios puros pronto seremos dueños del mundo”.

Se refutará que pasado el tiempo Ludmila Weimar se convertirá nuevamente en Remota Montiel y llegará a pensar que “Ludmila Weimar no era sino un personaje de ficción, obra de un cariñoso disparate”. Pero en realidad no se desprenderá nunca de los rasgos definitorios de su segunda personalidad. Y no podría hacerlo sino a riesgo de perder el arsenal que el narrador considera indispensable para que cumpla el papel que le ha sido asignado. Recobrará el nombre de Remota Montiel, pero junto a la pijama de delicado tejido, que según Gallegos era lo único que había guardado de los tiempos en que fue Ludmila, mantendrá un temperamento ascético y perfeccionista que sin duda se acerca mucho a la idea de ario puro, como la concebía su padre adoptivo “Alejandro el Grande”.

Incapaz de recuperar vitalmente su infancia, la segunda Remota Montiel no recuperará tampoco la idiosincrasia de su pueblo. Ejemplo fehaciente es su imposibilidad de retomar el idioma que había manejado hasta los quince años. La incapacidad de entender a los wayúu es indicio claro de hasta qué punto ha llegado su distanciamiento.

No es esta la única vez que Gallegos utiliza la lengua para ubicar a sus personajes en un ámbito cultural o en otro. Es notorio que cuando Demetrio Montiel lleva a Remota a casa de su hermana, esta la recibe utilizando desde las primeras frases el pronombre tú en vez del maracucho vos que ha usado hasta ese momento y seguirá usándose después en los diálogos de personajes nativos de la ciudad.

Puede afirmarse que una lectura pormenorizada de la novela aporta suficientes elementos para concluir, en primer lugar, que el único personaje que realmente llega a delinarse como tal, poseedor de vida propia y suficientemente desligado del narrador es Demetrio Montiel. Remota, en cambio, no va más allá de ser un canal de comunicación para las ideas civilizatorias de Gallegos.

En segundo lugar, parece claro que en ninguna de sus novelas anteriores Gallegos ha situado de manera tan explícita a sus

personajes en una relación de clases sociales, parcializándose de manera evidente por la clase dominante o por los valores de esta.

Finalmente, las dos consideraciones anteriores permiten una lectura de Demetrio Montiel como personaje que se niega a ser manipulado por las ideas y valores de la clase en la cual nace, prefiriendo asumir lo que de manera general denominamos valores populares.

REFERENCIAS.

- Araujo, Orlando. *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*: Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1962.
- Sabin Howard, H. *Rómulo Gallegos y la Revolución Burguesa en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1976.

JOSÉ RAFAEL POCATERRA: *TIERRA DEL SOL AMADA*, LA MIRADA AJENA

GRAN PARTE DE LA literatura zuliana del siglo XIX e inicios del XX, ha sido repetidamente interpretada como expresión particular y pertinente de un proceso sociohistórico con características propias.

Se parte para ello de la premisa según la cual la Región, concepto usado por la historiografía moderna, comprende una porción del territorio nacional que desborda en muchos los límites políticos del Estado. Al estar sometida esta Región a un cierto aislamiento del resto del país, pero en posesión de vías de comunicación propias y expeditas hacia mercados internacionales; y con una notable capacidad de producción que la hacía autosuficiente, dio como resultado un conjunto de caracteres diferenciales que terminaron por definir una cierta etnicidad. Aquí etnicidad es un concepto que engloba el sentido de diferenciación y particularidad de un conglomerado humano respecto a otro; un sentido de diferenciación que surge con base en elementos objetivos y del que se podrá tener mayor o menor conciencia por parte de los miembros del grupo en cuestión y que podrá reafirmarse, debilitarse, cristalizar en proyectos políticos y hasta desaparecer según el desarrollo mismo de los elementos internos del grupo diferenciado y de los otros grupos con los que interactúa.

Con base en esta etnicidad, a este sentido de la diferencia y al presupuesto de ser testigo y agente de circunstancias particulares, la literatura zuliana debe ser leída como un conjunto de textos en los que sería factible identificar tales particularidades.

Cabría preguntarse entonces: ¿qué esperar de esa literatura? Esperaríamos ante todo una clara conciencia teórica de esa

etnicidad que se debate. Querriamos encontrar en ella el reflejo de enjundiosas discusiones sobre la materia: personajes que, asumiendo una u otra posición, se atrincheran hasta el último aliento en defensa de sus ideas. O, en el campo de la poesía, largas composiciones en las que el poeta, tomando ejemplo del Andrés Bello de la *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, ponderase las virtudes de su patria chica.

En segundo lugar, podría esperarse que esa literatura fuese reflejo de los acontecimientos que fundamentan la conciencia étnica. No es, en este sentido, un secreto para nadie que en el Zulia del siglo XIX se armaron con no poca frecuencia facciones y surgieron caudillos dispuestos a independizar al Zulia del resto de la República. Solución que en más de una ocasión fue vista por la clase dirigente como la vía más expedita para conservar y agrandar los privilegios que poseían, desterrando, al mismo tiempo, el fantasma de un centralismo voraz que se percibió constantemente como inminente amenaza.

Por último, no sería descabellado que quisiéramos ver en esa literatura la búsqueda de formas literarias propias, que tendiesen a diferenciarla de la que se escribía en el resto del país. Basada esta última aspiración no solo en circunstancias políticas y económicas sino primordialmente en el hecho de estar inscrita en un medio humano con una modalidad dialectal que persiste hasta hoy.

Pero nada de lo dicho podrá encontrarse en la literatura zuliana hasta muy entrado el siglo XX. Antes bien, esa literatura prefiere caracterizarse por la ausencia de todo rasgo que eventualmente permitiese enmarcarla en el proceso histórico al que se hace referencia. Es notable, a este respecto, la total ausencia de novelas y de todo texto narrativo, como no se trate de un cierto costumbrismo pintoresquista, donde lo regional no excede lo exótico, tratado como una pintura en la que todo elemento significativo se congela hasta ser desactivado. Es imposible pasar por alto la ausencia de personajes que directa o indirectamente pudiesen asociarse con esa categoría que llamamos pueblo; peripecias que aludan al devenir histórico como motor del acontecer social; referencias al paisaje en las cuáles este pueda ser efectivamente

reconocido y no se trate de transposiciones de paisajes aprendidos en los textos literarios de otras latitudes, muy al gusto de una parte representativa de nuestro Romanticismo; carencia en fin de todo personaje, paisaje, elemento o forma que aluda a lo cotidiano, cotidianidad de la que no necesariamente exigiríamos una definición clasista en el sentido de esperar el reflejo de la vida de ciertos sectores de la sociedad zuliana. La cotidianidad a la que se hace referencia no va más allá de aquella concebida como la actividad diaria que en su desenvolvimiento motoriza a un conglomerado social.

Los escritores zulianos de entonces, atrapados, quizás, por un erróneo concepto de universalidad, se cuidaron muy bien de evadir en sus textos todo lo que no tuviese el halo de lo excelso, del buen gusto, de grandes temas de la literatura, logrando con ello el único resultado de caer en una retórica carente de todo empuje creador.

Se concluye así que la literatura escrita hasta la década de 1940, aproximadamente, no puede ser tenida como un elemento que valide la tesis de la etnicidad a la que hacíamos referencia arriba. Antes bien, ella evade resueltamente todo rol que le hubiese tocado desempeñar en la materia, y si alguna particularidad puede señalársele es precisamente esta de cerrarse al entorno y la circunstancia de la que forma parte y negarse a conciencia a tomar partido en ella.

El inicio de una literatura con características distintas debió esperar a que se produjese el fenómeno que delimitó con precisión dos épocas claramente diferenciadas en el siglo XX zuliano. Nos referimos, claro está, a la aparición del petróleo.

Como un hecho particular, la literatura que desde ese momento abordará la realidad regional desde un ángulo marcado por el interés por lo histórico será una literatura, al menos la más representativa de ella, producida por escritores no zulianos. Baste a manera de ejemplo mencionar a Ramón Díaz Sánchez con su novela *Mene* y a Rómulo Gallegos con *Sobre la misma tierra*.

Pero quien en realidad inicia esta especie de novelística de escritores no zulianos es José Rafael Pocaterra con su novela *Tierra del sol amada*. En el contexto de lo expuesto, de esta novela

debe aclararse, además, que fue escrita antes del torrencioso inicio de la época petrolera.

Tierra del sol amada, pese a su título, que retoma el verso de Rafael María Baralt, es una novela poco menos que desconocida en el Zulia, incluso entre quienes se cuentan en el grupo de los cultores de la zulianidad o de los que desde una perspectiva más científica intentan explicar ese innegable sentimiento étnico existente en la región.

La causa de ese desconocimiento deberá buscarse en el rechazo de ciertos sectores hacia una imagen de la ciudad que no era ni remotamente la que ellos auspiciaban. No se corre ningún riesgo al afirmar que la literatura zuliana anterior al petróleo respondía a una determinada conciencia de clase, la de una élite dirigente, que si bien no le imprimió rasgos particulares, la marcó haciéndola conservadora y mediatizada, hasta el punto de poder decir con Sartre que se trataba de una literatura enajenada, esto es una literatura “que no ha llegado a la conciencia explícita de su autonomía y se somete a los poderes temporales o una ideología”.

Tierra del sol amada es, pues, uno de los primeros textos literarios referidos al Zulia en el cual se proyecta una imagen de la región que no responde a esos moldes establecidos.

Pocaterra convierte a la ciudad misma en protagonista de su novela. Moviéndose con la comodidad de quien ha hurgado en todos los rincones y conoce a la perfección cada palmo del terreno que pisa, desarrolla un discurso en el cual es factible delimitar al menos dos áreas: la del narrador que reflexiona sobre un entorno en el que se mueven sus personajes; y la peripecia de esos personajes que al tiempo que se encuentran estrechamente ligados al discurso del narrador son, sin embargo, autónomos en su quehacer y en el desenvolvimiento de su *epos*.

La visión de la ciudad que Pocaterra construye se caracteriza por una negatividad encarnizada en la cual se va borrando, bajo el lápiz devastador e irónico del novelista, cada una de las cualidades y virtudes que en otros textos sirvieron para ponderar a Maracaibo.

Así, por ejemplo, como paradigma de la ciudad cosmopolita activa y bohemia aprehendida en otras páginas, en la noche

marabina de Pocaterra nos tropezamos con que “un sereno dormitaba en el pedestal de bronce de Don Rafael María Baralt, mediocremente fundido, donde el prócer literario, cuando el último borracho pasa dando traspiés, parece inclinar aún más la frente bajo un fastidio irremediable”.

Se inicia así un proceso que llamaríamos de negativización de la simbología zuliana por medio del cual todo lo que anteriormente sirvió como atributo de la zulianidad, o como elemento simbólico para representarla, es visto desde la perspectiva contraria, cargándose de una semántica de signo opuesto. Así, el sol pasará de ser elemento tipificador de la región, en el famoso verso del mismo Baralt “Tierra del sol amada”, al escueto “Parece que la tierra se secará al sol” de Pocaterra.

Igualmente, como si se quisiera desterrar todo lo susceptible de connotar paz, hermosura, belleza, en *Tierra del sol amada* se ha suprimido de manera poco menos que absoluta la presencia del lago, símbolo que en otros escritores —incluidos los contemporáneos de la edad zuliana del novelista— revestía una fuerte carga positiva. Tal postura sería mucho más fácil de explicar en texto como *Mene* de Díaz Sánchez o en *Poemas de la musa libre* de Ismael Urdaneta, en los cuáles el petróleo negativiza *per se* el símbolo lago. En Pocaterra, en cambio, se trata de un proceso menos evidente en el que la negatividad de la ciudad está vista como un fenómeno intrínseco y no como el producto de una circunstancia histórica o un elemento externo de otro tipo.

Otro tanto ocurre con la porción de la vida de la ciudad que una visión oficialista de ella estaría dispuesta a ocultar y que Pocaterra insiste en poner al descubierto. Trátese de miseria, prostitución o de la existencia de una oculta y bien engrasada discriminación, en la que cada familia intenta construirse un abo-lengo suficientemente funcional para sus fines, de todo lo cual Pocaterra no puede más que reírse con punzante ironía.

Como si pretendiese hurgar en lo más profundo de la llaga, enfrenta además tres elementos considerados baluartes de la identidad zuliana.

En primer lugar, está el comercio, visto por Pocaterra como generador de vicios, origen de una especial alienación y de un

nuevorriquismo configurador de ciertas actitudes tanto de los personajes como de las instituciones. Tómese en cuenta que en el comercio no pocos fundamentaban, entonces, la idiosincrasia de la ciudad; del comercio derivó la bonanza donde se sustentaba un sentimiento de autonomía que condicionó, incluso, la postura de sus habitantes hacia acontecimientos tan importantes como la guerra de independencia.

Los periódicos, por ejemplo:

estaban dedicados “al comercio” “a la industria”, porque el comercio grande, los grandes industriales, la casa tal que pone un aviso, el almacén tal que toma una suscripción, don fulano que “en un momento tal le hace un servicio a cualquiera” son la Ninfa Egeria del periodismo local...

Nadie por los menesterosos y los tristes y los inadecuados que matan que roban, que se prostituyen, “todo por nuestro comercio”, por nuestra industria” que es la que paga el papel, la tinta, los tipos y los lápices menesterosos de los pobres jornaleros profesionales.

Se aborda así lo que llamaríamos el área de los grandes valores de la zulianidad y se le desacraliza convirtiéndolos en más de una ocasión en antivalores, gracias al tejido de la ironía de Pocatererra que trabaja ridiculizando lo que toca.

La producción literaria, por su parte, la tipifica “Tarcilo Céspedes, cronista social, poeta galante y adscrito a las nuevas tendencias y a los nuevos presupuestos municipales del Estado sin dejar de olerse el eterno malabar”. En pocas frases se resume el carácter de cierta práctica literaria estrechamente ligada a la figuración social, el provecho económico que creció como un globo gigantesco a la sombra de los poquísimos nombres de verdaderos literatos. Se crea de esta manera esa ficción, que subsistió hasta hace muy poco tiempo, de una literatura zuliana encarnada en una multitud de escritores de primera línea.

Por último, el regionalismo como ideal, como práctica y aun como proyecto es juzgado por el personaje principal de la

novela, Armando, —quien se ve obligado a asistir de testigo a las interminables discusiones que sobre el tema desarrollan los beodos contertulios del Casino Mercantil— como un sentimiento aldeano con respeto al cual pocos osan asumir una postura que vaya más allá de lo folclórico.

Para concluir intentaremos enumerar los aportes de la novela de Pocaterra al discurso de la literatura zuliana.

En primer lugar, se incorpora una visión inédita de lo zuliano que, desertando de una cierta versión oficialista y retórica, escoge el camino de la crítica, la ironía y la confrontación, con lo cual abre un abundantísimo campo de discusión en lo referente a la historia de la Región y a la idiosincrasia de sus habitantes. Inicia, del mismo modo, una literatura cuestionadora inexistente hasta el momento, o al menos no registrada por la historiografía literaria del Zulia.

Pocaterra estrena también la creación de personajes que tipifican los distintos estratos y clases constitutivas de la sociedad marabina de inicios del siglo XX, dando al traste con el habitante desencarnado y abstracto que puebla los textos anteriores.

No es de menor importancia el intento de aprehender las distintas modalidades idiomáticas coexistentes en la ciudad; desde el vos del hombre culto, hasta el usado por el montuno que desde muy temprano vende sus productos en el mercado, pasando por el castellano recién aprendido de los indígenas presentes en la novela.

En fin, no puede dejar de enumerarse, el haber tomado como tema la Región para el cultivo de un género poco menos que inédito para el momento. *Tierra del sol amada* se convierte así en la primera novela de la zulianidad.

CONCEPTO Y PRÁCTICA DE LA NOVELA EN CÉSAR CHIRINOS

EN VENEZUELA ARRASTRAMOS UNA abultada deuda con César Chirinos. Hemos estado en deuda, antes que nada, por no haberle dado hasta hoy el lugar que por derecho le corresponde en el decurso y valoración de nuestra novelística. En deuda también, como causa y a la vez consecuencia de lo anterior, porque no hemos leído su obra con la atención suficiente, porque no hemos tomado el pulso del crecimiento y constante evolución de esa obra; porque hemos preferido, por comodidad, por incuria, o por simple ceguera, leer su novelística desde dos o tres clichés críticos que terminan por convertirla en poco menos que en una especie de natural excrecencia de la dinámica cotidiana de la ciudad de Maracaibo. Tal abandono le permitió a Antonio Isea afirmar que la obra de César Chirinos “es el eslabón perdido en la evolución de la narrativa venezolana” (2008).

Por supuesto que existe una relación estrecha e incluso estructurante entre la escritura de Chirinos y la idiosincrasia y, especialmente, el habla de la ciudad donde reside desde su infancia. De lo que se trata, en todo caso, es de dejar establecido que esa relación es bastante más compleja y variada de lo que ha querido verse y que su obra está lejos, muy lejos, de ser una recopilación de expresiones pintorescas oídas en cualquier esquina de la ciudad o en el puerto de Maracaibo, lugar que repetidamente el autor señala como punto de partida de su aventura literaria. Cierto es que no pocas veces el mismo escritor, o alguno de los narradores de sus novelas, esparciendo más que pistas trampas, dan pie para que un lector desprevenido caiga en tales simplicidades.

Para ser justos, y comenzar a reparar lo que sin duda es una lectura parcial de la producción de Chirinos, habría que detener el impulso de leer el conjunto de sus novelas como si se tratase de una sola. Siendo, como es, un conjunto de textos de una gran coherencia sintáctica y temática; no obstante, la afirmación del propio autor, por medio de las voces narradoras, según la cual todas sus novelas son en definitiva una sola; y muy a pesar de la percepción inicial que pueda obtenerse de este conjunto de obras, hay pocas cosas estables en ellas. Por el contrario, todo evoluciona y se transforma en estas novelas. Desde la primera página de *Mezclaje*, por ejemplo, cambia, se atenúa, se diluye la presencia inmediata de la ciudad de Maracaibo, que puede fácilmente percibirse en *Buchiplumas*. El lenguaje, por su parte, transita desde una propuesta en la cual lo gráfico, lo pictórico, lo cinematográfico es su característica más evidente, a otra en la que se aminora la presencia desbordante del habla marabina. Esa habla, hay que decirlo, se afianza más en la presencia de vocablos y expresiones sueltas que en la incorporación a la escritura de una sintaxis que pudiese identificarse de buenas a primeras como propia de los marabinos. Establecido lo anterior, no queda más remedio que darle mucho más peso en la lectura al trabajo del escritor, a la originalidad de su propuesta novelesca que a su sobrevalorada dependencia del habla de Maracaibo.

Así pues, a medida que la obra del novelista aumenta en títulos, su escritura transita hacia un lenguaje cuyo objetivo no es ofrecer una serie de cuadros de la vida cotidiana, sino ponernos al tanto, entre otras cosas, de un incesante proceso de reflexión acerca de una ciudad sí, pero también acerca del país todo e, incluso más allá, de toda un área geocultural caribeña.

Desde sus primeros libros, Chirinos se distancia claramente de las propuestas narrativas que podían contarse en Venezuela. Si su preocupación principal ha sido siempre la generación de un arte poética propia, era inevitable que esa preocupación se concretase en un lenguaje y una forma particular.

Suele decirse que todo artista imprime en su obra las angustias que lo habitan. En el caso de César Chirinos, esa angustia fue, especialmente en sus primeros libros, la imposibilidad de

lo simultáneo. No en balde más de un crítico ha leído sus novelas como un intento de aproximación a esa entelequia que Jorge Luis Borges llamó el *Aleph*, donde “millones de actos deleitables o atroces” ocupan “el mismo punto, sin superposición y sin transparencia”. “Lo que vieron mis ojos —afirma el narrador del cuento borgiano— fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”.

No será por mera casualidad que la vida de César Chirinos ha estado marcada por su acercamiento a la pintura. Si se revisa la biografía del escritor, se encontrará que Chirinos, aunque no parece haber ido por sí mismo más allá del collage, ha tenido en cambio, una persistente vinculación, y quizás no poca influencia, sobre escuelas y artistas que nutrieron, en su momento, el notable desarrollo de la plástica en la ciudad de Maracaibo. Ese es el caso de su asociación a grupos como Guillo y el Taller de Telémaco y de su continua relación con pintores como Ender Cepeda, Edgar Queipo y Ángel Peña. Esta relación con los pintores marabinos, cuya actividad se inicia en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, dio pie a la inclusión de algunos de ellos en sus novelas. Es el caso de Ender Cepeda y Ángel Peña, cuyos nombres aparecen en *Mezclaje* anagramáticamente como Redne Ojeda y Legna Añep.

Dada su inevitable simultaneidad, toda pintura es un aleph en miniatura. Y no será exagerado afirmar que César Chirinos es, visto el tenor de su obra, un escritor que ejerce su oficio con la mirada del pintor, repito, especialmente en sus primeras obras, aunque el lenguaje, como a Borges, lo condene a lo sucesivo.

Más allá de la pintura, otro modo de ilustrar el arte narrativo de Chirinos sería acercarlo a cierta modalidad del discurso cinematográfico. A pesar de lo sostenido por algunos de sus lectores, lo cierto es que resulta cuesta arriba hablar aquí de personajes en sentido estricto. Los textos de Chirinos suelen sostenerse sobre una narración única, emitida por una voz que usualmente no se identifica y que en muy pocas ocasiones parece trasladarse de un emisor a otro. Se trata, salvo excepciones, de un emisor anónimo, que cuando alude a sí mismo suele hacerlo por medio de su inclusión en un “nosotros” que predomina y campea en las páginas de todos los libros escritos por César Chirinos o, en caso distinto,

transfigurándose en una tercera persona que raramente logra ocultar que se trata de la misma voz a quien se ha venido escuchando hasta ese momento.

Ese narrador, volviendo a lo cinematográfico, se comporta como una cámara que, sin guion alguno, parece registrar todo lo que está al alcance de su lente, en un ámbito de 360 grados. El efecto no puede ser sino de fragmentación. Puesto que no hay una historia lineal que dé coherencia a lo que se lee, el lector está obligado a descubrir, después de un número indeterminado de páginas, su propia estrategia de aprehensión de esa lengua que se le viene encima. Se trata de un inventario de pequeñas acciones, pensamientos o dichos con los cuales se aspira a conformar un universo, a condición de que el lector se avenga a hacer su trabajo, que no es poco. Leídas una docena de páginas, este lector animoso notará que cada dos o tres párrafos termina lo que abusivamente podríamos llamar un episodio y se da inicio a otro que no requiere guardar, y pocas veces guarda, relación con el anterior. En este proceso, Chirinos utiliza un personal expediente de asociación que tiene mucho que ver con la escritura automática de los surrealistas, en la que el autor invoca temas, personajes y acciones gracias a la motivación marginal o subrepticia de una palabra cualquiera, construyendo así un discurso dislocado en el plano del significado y compensatoriamente enriquecido en su nivel significante.

Se trata pues de un texto compuesto en capitulillos, en apartados o, mejor aún, en escenas. Y ello nos recuerda que Chirinos ha escrito más de una obra de teatro, lo que viene a reafirmar su vocación por lo visual y lo espacial.

Este tipo de fragmentación y secuencia de acciones, cuando es llevado al nivel de la oración misma, le da al texto un ritmo particular, además de aparentar un transcurso temporal que no es tal, pues todo en el fondo sucede simultáneamente.

Rosita en el Ltd de Santiago. Ítalo Cardozo despedido. Beca para Ítalo para estudiar por correspondencia arte dramático en las Escuelas Internacionales. Periodista arribando para entrevistar a Ítalo. Ítalo desaparece. Ítalo envía una carta de su puño y letra. Periodista envía su primera remesa de intrigas. Periodista

amenazado. Periodista paterrolo. Chantaje. Bozal de arepa. (*Buchiplumas*).

Así pues, se está siempre frente a una mirada que pasa; una especie de máquina que ve, escucha y registra pero no interpreta. Un paisaje natural y humano que se describe desde una asumida exterioridad cuyo objetivo no va más allá de lo equivalente a señalar con el dedo. Una panoplia se despliega a los ojos del lector en una simultaneidad vertiginosa que más que la página de un libro pareciera requerir de una gigantesca pantalla tan grande como el mundo mismo. Un rompecabezas cuya armazón o sentido primigenio sea conocido, quizás, únicamente por el narrador. Aunque dado el carácter lúdico del texto, no puede desecharse la posibilidad de que todo sentido sea contingente y arbitrario. Son, en fin, textos como cajón de sastre, un batiburrillo donde caben todos los personajes, todos los espacios, todos los tiempos.

El ojo agudísimo de Juan Calzadilla, en el breve pero incisivo prólogo que escribiese para la edición de *Buchiplumas* de 1975, acertó clamorosamente al asociar el discurso novelístico de Chirinos con el lenguaje de la poesía. Dice allí Calzadilla que “la forma de contar termina por independizarse de aquello que se cuenta para convertirse en objeto de la poesía”. Y añade: “Chirinos ha confesado que los personajes de sus obras actúan como voces inmersas en una trama que deviene extenso y moroso monólogo”.

Ese interminable monólogo al que se refiere Calzadilla está tocado, en su manera de desplegarse, por el habla de la ciudad de Maracaibo, donde Chirinos ha vivido la mayor parte de su vida. Como se anotó arriba, se ha querido ver en esta particularidad de su escritura un condicionamiento extremo, condicionamiento asumido por la crítica como verdad absoluta, aunque tal verdad no siempre se apoye en fundamentos sólidos.

Celso Medina (2008), por ejemplo, uno de los más agudos lectores de Chirinos, ha sostenido esta tesis en la cual lo maracuchero es una especie de exotismo difícil de aprehender en esencia por la mirada de quien no conoce realmente la ciudad y su gente.

Sus puntos de partida son cuando menos cuestionables y deben ponerse en duda. Se trata en el fondo de puntos de partida,

para el análisis de esta experiencia narrativa, nacidos al calor de una visión exotista de lo maracucho. Una vez sentadas las bases de ese exotismo, no queda sino repetir algunos postulados que parecen incuestionables en sí mismos. Entre esos postulados habría que revisar con cuidado los que establecen, por ejemplo, que la novela de Chirinos es esencialmente oral. De lo oral, por su parte, se desprende el postulado según el cual en esta novelística se cruzan un número indeterminado de hablas, como lo afirma Celso Medina, tantas como personajes pueden identificarse en sus páginas. Si se persiste en la idea según la cual estas novelas se sostienen sobre la voz única del narrador, difícilmente se puede hacer referencia a hablas que se cruzan gracias a la multiplicidad de personajes. Otra cosa sería afirmar que el habla de ese único narrador elige como estrategia presentarse como un discurso que apunta a la oralidad y que en ese discurso confluyan, ahora sí, diversas hablas. Aunque mantengo para mí que, más allá de las influencias del medio, más allá incluso de las confesiones del propio autor a la hora de reconocer su deuda con el Maracaibo de sus andanzas, lo esencial del lenguaje de Chirinos responde a un largo proceso de conformación y afirmación de un lenguaje y un estilo propios hasta el punto que puede pensarse en este narrador como uno de los más reflexivos y autoconscientes en lo que respecta a su propio discurso novelesco.

Medina habla de la relativa conservación idiomática maracucho que le permitiría a Chirinos utilizar una terminología antigua para darle a su narrativa un carácter lúdico. Ese carácter lúdico existe sin duda —¿en qué novela no?—, pero achacarlo a la mera presencia de supuestas palabras “raras” usadas por los habitantes de Maracaibo, distorsiona lo que realmente sucede en estas novelas y tiene un efecto que no siempre juega a favor del novelista y de su obra. Por un lado, alimenta la idea según la cual Chirinos ha tomado del habla de Maracaibo mucho más de lo que realmente ha aprovechado, al menos de una manera directa e inmediata, con el consiguiente efecto de disminuir el peso de su trabajo de búsqueda y reflexión acerca de la novela como género literario. De otro lado, ha limitado la lectura de su obra, lectura supuestamente condicionada por la familiaridad del lector con el

habla de Maracaibo; con el consiguiente resultado de minusvalorar el alcance de esa obra y del empeño del novelista en impulsar una concepción de la novela que escapa, de lejos, al exotismo con el que algunos críticos han querido, desde la distancia, mirar a Maracaibo.

Así pues, y esto es quizás lo más importante a tener en mente a la hora de leer a Chirinos, en su obra asoma un lenguaje novelesco y un modelo de novela absolutamente alternativos, para nada *naïf* sino, antes bien, culto e incluso hiperculto. Sobre esa idea de la novela y sobre el lenguaje literario, además de una multitud de otros temas, se reflexiona permanentemente en los libros de César Chirinos. De allí se desprende un carácter de su obra casi enteramente marginado hasta hoy por sus lectores y críticos y que llamaré aquí, a falta de mejor apelativo, su carácter ensayístico. Siendo novelas de una sola voz, aunque el narrador intente ardidese para que parezca que se multiplica, era de esperar que su discurso contuviese reflexiones que escapan de modo evidente a lo netamente narrativo. Ese carácter reflexivo se va acentuando de un libro a otro hasta llegar a su penúltima obra cuyo título más parecería corresponder a un ensayo que a una novela: *Todo es pequeño ante su grandeza (Autobiografía de una escritura)*. Seguramente nos sorprenderíamos si se inventarían todos los tópicos sobre los cuales el narrador teoriza, fija posición o critica a lo largo de sus páginas.

Si se leen bajo esta luz las novelas de César Chirinos, se comprobará en ellas la existencia de centenares de párrafos donde el narrador parece adelantar bien sea una disquisición habida consigo mismo o, en otro caso, relatar alguna conversación con alguno de esos personajes-nombres que abundan en sus páginas, acerca de quienes no se nos dan muchos detalles. Lo que destaca siempre de estas reflexiones es su carácter intelectual y el hacer gala de una cultura y de una información que no se corresponde para nada con los escenarios donde supuestamente se desarrollan esos eventos.

Estas disquisiciones suelen presentarse con frecuencia como sentencias en las que se deja establecida tajantemente la visión del narrador sobre un tema particular. En *Mezclaje*, por

ejemplo, se asienta en dos líneas la importancia que se le da a lo regional, concepto de tanta trascendencia en la obra de Chirinos: “Con ello termino de saber que uno es local singular: goza lo que conoce a fondo y conoce a fondo lo que goza”.

El acto reflexivo puede presentarse también como un discurso más o menos amplio e incluso en un texto en el cual se alude metafóricamente a un tema determinado. Es lo que sucede en *Imágenes de rompecabezas, carnaval y/o escopetazos* con un largo texto leído por un personaje en lo que se supone sea el funeral de una prostituta. Prostituta ésta que alegoriza, a todas luces, a la escritura misma: “Eres entonces un lujoso florero donde se depositan, orgullosos, los adjetivos, páginas en blanco para que ejerciten los estilos (y los más desbordados sentimientos encuentren, sin demasiados riesgos, un romántico lugar para probarse)”.

Ya había notado Celso Medina (2008) que “para Chirinos novelizar es teorizar acerca de la novela”. Eso explicaría la proliferación de párrafos en los cuales parecen reconcentrarse todos los puntos de fuerza del relato en un interés único, equivalente siempre a un arte poética. Para ello se afianza en la exhibición de un bagaje cultural que se despliega a lo largo de estas novelas de las más inesperadas maneras, sea con reflexiones en voz alta del propio narrador, introduciendo algún tipo de información que sorprende por su exotismo, por la incorporación literal de textos de otros autores o por la alusión perifrástica a una pléyade de escritores y filósofos que exhiben la extensa formación intelectual de Chirinos.

De hecho, no deja de impresionar la cultura enciclopédica del novelista y su habilidad para insertar en la narración múltiples informaciones, terminologías y referencias históricas. Traigamos a colación, solo a manera de ejemplo, la inclusión en *Buchiplumas* de un concepto tan exótico como la *omertá*, asociado con el accionar de los grupos mafiosos italianos e insertado allí para ilustrar cómo solían terminar ciertas rencillas en el escenario de su relato.

Con frecuencia, esta exhibición de saberes se asocia con el humor y la ironía, recursos que campean igualmente en las páginas de estas novelas. Florencio, el personaje que lee un enjundioso

texto en el funeral de la prostituta, a quien se aludió arriba, comienza su lectura con “palabras de una tal Virginia Woolf, a la que posiblemente —nos imaginamos nosotros— le hizo fotos”.

El humor suele estar asociado igualmente al uso festivo del lenguaje con el resultado de frecuentes retruécanos y galimatías que se sostienen en el texto por el mismo hecho de ser tales: “Lo que yo creo que eso quiere decir si te lo digo no me lo vais a creer por eso no te lo digo”. (*Buchiplumas*)

Y un uso aún más popular del humor se concreta en el recurso a expresiones e incluso chistes sin duda recogidos del habla popular:

Wilmer expuso entonces que cuando las yeguas se ponen malucas hay que espantárselo con tiras de alcanforinas en el rabo y a los caballos con escafandras.

—¿Y como sabe el que está apostando cuando están malucas?

Ya cuando se iba Wilmer le dijo:

—Váis al hipódromo y se lo preguntáis.” (*Buchiplumas*)

Como puede verse, la novelística de Chirinos tiene su punto de partida en un diálogo permanente con el sustrato cultural y lingüístico provisto por la ciudad de Maracaibo. En cuanto diálogo, el novelista no solo recibe, se apropia de un caudal de recursos que incluyen imágenes, hablas e historias, sino que como contrapartida, trabaja sobre esos recursos desde la mirada e incluso la obsesión del novelista que a conciencia se encamina a la conformación de un discurso alternativo capaz de fracturar el lenguaje establecido. Se trata de una novela que por décadas ha luchado por un espacio propio que no solo la ubique en el lugar que le corresponde en el marco del canon literario venezolano, sino que la ingrese por derecho propio en el universo de la novela caribeña, con la que comparte no pocas insurgencias e iconoclastias.

REFERENCIAS

- Chirinos, César (1975). *Buchiplumas*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Medina, Celso (2008). “Farsa y absurdidad en *Mezclaje* de César Chirinos” en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo; No. 56
- Isea, Antonio (2008). *Figuraciones del Hinterland*. Maracaibo, Universidad Católica Cecilio Acosta.

EN TORNO A LA DEFINICIÓN DE VANGUARDIA EN LA LITERATURA ZULIANA. A PROPÓSITO DE MERCEDES BERMÚDEZ DE BELLOSO

PERDIDOS UNOS, OTROS INSPIRADOS, primer libro de Mercedes Bermúdez de Beloso, se edita en 1946. Afirmar de él, a la luz de esa fecha, que se trata de un libro modernista significaría cuando menos dejar establecido que su autora se encontraba, en el momento de escribirlo, bastante alejada de lo que fue el proceso evolutivo de la poesía hispanoamericana. Como se sabe, el Modernismo, nacido a finales del siglo XIX, no alcanza, en pureza, a sobrevivir más allá de la segunda década del XX. Ello puede llevarnos a pensar que todo rastro suyo después ese periodo es indicio claro de anacronismo. A pesar de eso, *Perdidos unos, inspirados otros* está lleno de poemas que reivindican algunos de los más connotados caracteres de la poesía modernista. Inténtese si no de otro modo explicar esos poemas cuya fuerza conceptual es prácticamente inexistente, donde el pensamiento inquisidor no ha ido más allá del hecho palpable, lo que evidencia una abierta despreocupación no solo por desentrañar el mundo interior del individuo, sino por lograr para su entorno una visión que supere lo aparente. ¿De qué otro modo pueden verse esos poemas en los cuales lo que realmente vive y cobra fuerza en cada lectura es la intención de musicalizar el lenguaje de manera que el poema adquiera un cariz de texto que más que ser conceptualmente riguroso o lingüísticamente novedoso, intenta ser grato al oído, como una sinfonía no obligada a reivindicar significación alguna para tener sentido como hecho artístico? ¿Por qué, si no, tan marcada preferencia por el romance, sin duda una de las formas poéticas más abiertamente musical y a cuya cadencia llega a incluso a acostumbrarse el oído de modo que es posible reconocerla desde el primer verso?

Voy descubriendo tu boca
que entre los leños se enciende
boca de ensueño y flama
que entre la sombra se pierde

Seguramente no es casual que casi la mitad de los poemas incluidos en el libro estén compuestos bajo esta forma. Sin embargo, la afirmación según la cual *Perdidos unos, otros inspirados* es un libro modernista, no puede hacerse de modo definitivo sin adelantar otras reflexiones.

Hay que decir, antes que nada, que si es innegable la existencia en este libro de una serie de marcas que podrían llevarnos a catalogarlo como modernista, no es menos cierto que se encuentran allí elementos frente a los cuales el lector encontrará dificultades notables a la hora de pretender enmarcarlos en el ámbito de ese movimiento. Quizás el más claro de ellos sea la presencia persistente de una cierta visión negativa de la vida. Temas como la consideración dolorosa y absurda de la muerte y una concepción trágica del mundo no son fáciles de encajar en el Modernismo. Dos poemas de manera sobresaliente evidencian este nuevo carácter del libro, son ellos: “Convalecencia” y “Debía estar contenta”. El primero, producto aparentemente de una experiencia real, nos permite acceder a un plano confesional que dista mucho de los elaborados y ligeros poemas de los que hablabamos antes. Una experiencia que ha debido ejercer una grave influencia en el ánimo de la poeta obliga repentinamente a una renovación de la forma como medio para lograr una vía de comunicación expedita. Nos encontramos pues, frente a un poema en el que no solo se asume la primera persona, sino que, además, el lenguaje se allana casi hasta la prosa como evidenciando, al contrario de los romances, que ahora lo importante es la captación rigurosa, de parte del lector, del mensaje emitido, “Debía estar contenta”, en cambio, es una abierta revisión del papel jugado frente a la vida y al propio yo, que indaga la validez de su experiencia y que frente a la proposición “Debía estar contenta” concluye:

“Pero estoy triste y mi tristeza inmensa crea mil temores e inquietudes vagas”

He aquí la incorporación de dos elementos que desdican las conclusiones a las que nos podría llevar la lectura de los primeros poemas del libro. De un lado, hay un uso nuevo y distinto del lenguaje, visto ahora más como instrumento del poema que como finalidad en sí mismo; de otro lado, está la inquisición inteligente, la presencia de una subjetividad que busca respuesta e intenta compartir su incertidumbre.

No escapa al lector avisado que estos nuevos elementos en la poesía de Mercedes Bermúdez de Belloso, contrariamente a los que hemos catalogado como propios del modernismo, corresponden a una concepción y una práctica vanguardista de la poesía. En efecto, la vanguardia abandona cierto formalismo superficial de su antecedente y busca una renovación profunda de la forma poética, al tiempo que da inicio a la revisión de la experiencia interior que en adelante será un elemento permanente del quehacer de la poesía.

Lleguemos pues a la hipótesis ya entrevista: En *Perdidos unos, otros inspirados* coexisten concepciones que, al menos como premisa, debían ser excluyentes en cuanto que una de ellas, la Vanguardia, surge como superación revolucionaria de la otra.

Si bien es cierto que una afirmación de este tipo (el carácter excluyente de ambas concepciones de la poesía) contiene una buena dosis de verdad, no es posible encerrar en ella todas las variables susceptibles de ofrecer una explicación a la situación presente en el libro de Mercedes Bermúdez de Belloso. Además, la convivencia en una obra de más de una tendencia literaria parece ser una característica generalizada de la poesía de las primeras décadas del siglo XX en Hispanoamérica. Ya Max Henríquez Ureña en su *Breve historia de la literatura hispanoamericana*, había hablado de una segunda etapa del Modernismo en la que, entre otras cosas, se destaca la presencia de una revisión del culto preciosista de la forma y del refinamiento artificioso y amanerado de los primeros tiempos del movimiento y el acceso a un lirismo personal que alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y la muerte (Henríquez Ureña, 1964).

Se entiende que en sus últimos años, el Modernismo genera una punta de lanza que, en razón de los temas que aborda, según el testimonio de Henríquez Ureña, se acerca claramente a lo que más tarde se reconocerá como una de las características de la Vanguardia. Si seguidamente traemos a colación una cita de Nelson Osorio, tendremos un enfoque complementario de la afirmación de Henríquez Ureña. Dice Osorio: “Un examen conjunto de la producción literaria de la primera etapa postmodernista, la que va aproximadamente de 1918 a 1930, nos muestra que paralelamente a las tendencias que se ha llamado nativistas, regionalistas, criollistas o mundonovistas aparecen y se desarrollan las variadas manifestaciones polémicas y experimentales de lo que se conoce como vanguardismo artístico” (Osorio, 1981).

En realidad, parece ser que en toda Latinoamérica resulta bastante complicado deslindar los espacios que corresponden a la etapa final del Modernismo. En esta etapa tiende a ser más profundo en su pensamiento, más dado a incorporar al poema una buena dosis de filosofía, más preocupado por su entorno social y los cambios que en él suceden. Al mismo tiempo, abandona la ampulosidad y el artificio en el lenguaje. Al iniciarse, la Vanguardia no hará pública ruptura con su antecedente sino hasta muy entrado el siglo XX. Se conforma, desde su nacimiento, con una transición paulatina y pacífica, aunque no necesariamente menos rica y prolífica. Esto en el caso venezolano es bastante claro. Para 1918 ya existe en el país una generación postmodernista a la que se reconoce precisamente como generación del 18. Pero, hablando en puridad, no puede afirmarse que dicha generación adelante un verdadero abandono del Modernismo y una renovación de la poesía. Podrá afirmarse sí, que aporta elementos nuevos: abandono de la anécdota y mayor atención al ritmo interior del poema. Aportes que con el tiempo se constituyen en hitos sembrados a lo largo de la vía hacia la búsqueda de una nueva forma poética. Ni siquiera la generación de 1928, si es que existe como generación, asume una ruptura total con sus antecedentes modernistas, y la falta de unidad y coherencia de sus integrantes

conspira contra la posibilidad de ver en ellos a los verdaderos ejecutores de una revolución literaria.

Habrà pues que esperar hasta 1936 por la aparición del grupo “Viernes” para que pueda decirse, de manera tajante, que se ha roto con el Modernismo. Pero, sin duda, los tres hitos nombrados, 1918, 1928 y 1936, marcan una evolución a través de la cual el poema se ha ido deslastrando cada vez más de la rémora modernista y enriqueciéndose progresivamente con elementos propios de la Vanguardia.

Una mirada al proceso zuliano no nos convencerá de nada distinto. En el Zulia, el siglo se abre, en lo que agrupaciones literarias se refiere, con Seremos, integrado por un grupo de escritores situados políticamente en la línea antigomecista de la generación del 28 en Caracas. Ello constituye, ya de por sí, un indicio de actitud renovadora, revolucionaria si se quiere. Y, sin embargo, es poco lo revolucionario en la poesía del grupo. En general, hay allí mucho más de Modernismo que de Vanguardia. De hecho, sus integrantes hablan de hacer una revolución “modernista”, si bien es cierto que cuando lo dicen parecen estar usando el término, más en su sentido original de modernidad, de hecho novedoso, contemporáneo, que como designación de un movimiento que hace mucho está acabado. He aquí otra prueba de la utilización de elementos vanguardistas en una poesía que no marca una verdadera ruptura. Por lo demás, los ejemplos abundan en la producción poética zuliana del momento. No es necesario siquiera referirse a Ismael Urdaneta, ese tráfuga de escuelas literarias que al final de su vida, a un instante del suicidio, nos dejó, en sus *Poemas de la musa libre*, los primeros poemas claramente vanguardistas de esos años. Puede irse incluso más atrás, al caso mucho más extraño de Elías Sánchez Rubio. Sánchez Rubio es, a no dudarlo, el más modernista de nuestros poetas, y de aquel modernismo que aún no se ha llamado al orden, que todavía se deleita con sus oropeles y faunos en una primorosa campiña griega. A pesar de todo, ya puede encontrarse aquí, con frecuencia suficiente para ser notable, el uso vertiginoso y agresivo de la metáfora que no se compadece con el resto de sus versos, y la profunda

reflexión del individuo moderno rigurosamente atormentado. Si es que no se quiere hablar de su vida llena de la terrible angustia de la modernidad, que nada tenía que ver con su momento y su entorno. En realidad, y aquí comparto la tesis de Nelson Osorio expuesta en el artículo citado, nos hemos acostumbrado a ver a la vanguardia como una especie de terrorismo tanto en lo que se refiere al hecho literario, como al modo en que el poeta vanguardista asume la realidad. Identificamos esa revolución con nombres muy concretos: Ultraísmo, Nadaísmo, Futurismo, Surrealismo, etc. Mantener una postura semejante en el caso del Zulia, y más específicamente de Maracaibo, es condenar a nuestros poetas a un desfase cronológico a todas luces excesivo. Yo mismo, llevado por algunas impresiones que la reflexión posterior me ha hecho corregir, he insistido antes en este desfase. Baste recordar que es apenas en 1956 con la aparición del grupo Apocalipsis —el paralelo marabino del Grupo Viernes, pero veinte años después—, cuando puede hablarse de ruptura en la evolución de la poesía zuliana. Suponer que durante la primera mitad del siglo XX no ha habido, por parte de nuestros poetas, una masiva asimilación de elementos vanguardistas, es simple ilusión.

Estamos, pues, en la obligación de considerar la existencia de una vanguardia silenciosa que a lo largo de décadas va introduciéndose en nuestra poesía de manera casi imperceptible. Las experiencias que atestiguan este proceso son abundantes. Allí está Héctor Cuenca, fundador de “Seremos”, con una formación abiertamente modernista, quien con *Permanencia del día*, ya al final de su vida, produce en su obra un salto cualitativo. Allí está Ely Saúl Rodríguez, jugador del verso que pasa velozmente de un libro modernista como *El canto de las estrellas* a una praxis lúdica de la poesía como la de *Tokororo*. Y por qué no citar también el ejemplo de María Calcaño, quien desde 1935 escribe una poesía que formalmente se constituye en una de las experiencias más novedosas que existen en la ciudad para el momento, y cuyo poderoso y fresco erotismo, del que están llenos sus libros, la acercan a la situación de subversión social que anteriormente anotábamos como una de las características de la Vanguardia. Nuestra definición

de Vanguardia pues, no puede pasar por alto las consideraciones anteriores, entendiendo que hay múltiples elementos que hacen evidente su presencia más o menos significativa en buena parte de nuestros poetas de principios de siglo.

El primer libro de Mercedes Bermúdez de Belloso es la ejemplificación de esta especie de eclecticismo poético, en el que confluyen y coexisten el Modernismo y la Vanguardia. Podría decirse, incluso, que este libro es capaz de contener, por sí solo, todo el proceso evolutivo de la poesía zuliana a lo largo de décadas. El aserto se confirma, aún más, al constatar que en los libros posteriores de la poeta desaparece cualquier rasgo modernista, al tiempo que se consolidan los aportes propios de la Vanguardia.

Bien visto, no había razón alguna para esperar que el proceso hubiese sido de otro modo. Las influencias que nuestros poetas recibieron en su mayoría no provenían de experiencias vanguardistas realmente traumáticas, literariamente hablando. La generación española del 27 es un ejemplo claro de la posibilidad de asumir las nuevas técnicas escriturarias dentro de una línea de continuidad con las poéticas precedentes. Y la profundidad temática, asumida simultáneamente con las nuevas experiencias formales, pudo llegar a nuestra poesía en lo que respecta a influencias, y esto es particularmente cierto en el caso de Mercedes Bermúdez de Belloso, gracias al sólido conocimiento de poetas como Rilke, Whitman y el Simbolismo francés.

Lo anterior nos lleva a asomar una tesis que este artículo no intenta demostrar: si el Simbolismo francés y obras como las de Rilke y Whitman se han reconocido desde siempre como antecedentes de la vanguardia europea, es posible suponer que el desarrollo de la poesía de vanguardia en el Zulia sucediera a partir de esos mismos antecedentes y siguiendo una evolución particular. Ello nos obligaría a ver nuestra vanguardia como un proceso distinto al mero reflejo de la vanguardia europea ya constituida. No significa esto que ese reflejo no se haya hecho presente sino que dicha presencia habría de manifestarse mucho más tarde, es decir en 1956 en lo que a nosotros se refiere.

REFERENCIAS

- Henríquez Ureña, Max. *Breve Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, p.31-32.
- Osorio, Nelson. “Por una caracterización histórica del vanguardismo literario en Venezuela”. En *Revista Iberoamericana*. N.º 114-115. Enero-Julio 1981, p. 240.

III. La poesía viaja sola

MIYÓ VESTRINI: RECURSOS POÉTICOS DE UN DISCURSO TRISTE

HAY EN LA POESÍA de Miyó Vestrini un tono de amargura, un carácter depresivo que ocupa a sus anchas toda la página y que el lector no puede evadir. Ello hace especialmente complejo ingresar a sus páginas. Esa característica orienta, de una manera que pudiera parecer natural, el trabajo del crítico, quien termina viéndose sitiado por lo que es, a un tiempo, obvio y fascinante.

Una vez expresada tan legítima aprehensión, me parece importante, para iniciar estas líneas, hacer referencia y ampliar un poco un hecho que Julio Miranda despacha, con mucha razón, de un plumazo, en el prólogo a la edición de *Todos los poemas* (Vestrini: 1993) que hiciese Monte Ávila. Dice allí Miranda que considera: “textualmente irrelevante la pertenencia de Miyó Vestrini al grupo *Apocalipsis* de Maracaibo”. *Apocalipsis* fue un grupo literario que apareció en 1958 y entre cuyos integrantes se cuentan Hesnor Rivera, César David Rincón, Atilio Storey Richardson, Laurencio Sánchez Palomares y la propia Miyó. (Mena: 1996)

Apocalipsis fue un grupo declaradamente surrealista, carácter éste fácil de apreciar en la poesía de sus integrantes. Se trata de un Surrealismo que, a pesar de lo entrado del siglo XX, se complace en su ortodoxia. En especial, los poemas de Hesnor Rivera y los de César David Rincón, ambos excelentes poetas, por cierto, se esfuerzan por alcanzar la perfección en recursos tan apreciados por el Surrealismo como las aproximaciones insólitas y la factura de metáforas e imágenes cuanto más rebuscadas y extrañas mejor.

Se comprende, pues, el aserto de Julio Miranda si se considera que la poesía de Miyó Vestrini es poesía de lenguaje llano y directo, con un tratamiento inmediato del referente real que se

muestra descaradamente al lector y lo invita a involucrarse y a juzgar esa realidad. Los recursos formales de Miyó, de otro lado, parecen no existir salvo para la mirada que se esfuerza en identificarlos, así de directo y simple simula ser su lenguaje. El esfuerzo de la escritora se encamina a orientar al lector a aquello que le interesa y presiona al sujeto poético: lo depresivo y la obsesión de la muerte.

He aquí entonces al lector encallejado y forzado a ocuparse de esa ubicua tristeza que campea en estos poemas. He aquí al lector enfrentado a lo evidente; y lo evidente es que se trata de una poesía de contenido, es decir, que parece ocuparse poco de los recursos formales que pone en juego; es poesía psicológica, ya que reitera la puesta en escena de un yo en conflicto que se regodea en la enumeración de su tragedia existencial; y, por esto mismo, es confesional en el sentido que el yo poético se propone transmitir al otro su estado de ánimo como, quizás, el más declarado de sus objetivos.

El problema estriba en que todo lo enumerado en el párrafo anterior es evidente para cualquier lector medianamente entrenado en la lectura de textos poéticos. ¿Qué queda, pues, para el crítico?

Aunque me propuse que el objetivo central de este trabajo debía ser identificar los recursos formales a los que acude Miyó Vestriini, se me antoja oportuno, aun en medio del intento de evadir lo evidente, preguntarse ¿Qué es realmente lo triste en la obra de Miyó Vestriini?

He querido usar aquí el término tristeza para diferenciarlo y distanciarlo del más específico de depresión. La tristeza, desde el punto de vista médico, es un estado afectivo que suele manifestarse por medio de la sensación de pérdida, de abandono, de minusvalía o de aislamiento. La depresión, por su parte, es un cuadro clínico que contiene a la tristeza, pero que comporta otros factores que van desde el bioquímico hasta una manera particular de relacionarse con el medio ambiente (Sherwood: 1994).

Sin descartar lo francamente depresivo, la mayor parte de los poemas de Miyó Vestriini entran sin esfuerzo en el campo comprendido por la tristeza, aunque no siempre sea fácil deducir

el origen de la misma. Lo sorprendente es que aquello que a todas luces domina en estos poemas no se nombra directamente. Nada enuncia de forma explícita la causa de tan sombría visión de la vida y de las cosas. Quizás el poema titulado “La mayoría” se acerque a uno de esos textos que solemos llamar de denuncia o, en todo caso, a una especie de diagnóstico de la sociedad. Se trataría de un disgusto genérico con el mundo; una visión desoladoramente socializante que apunta al género humano como un todo y no a una causa individual. El título mismo “La mayoría” se orienta hacia a esta visión aglutinada y alienante —concepto este aún muy de moda para la época— de la especie humana; y el poema no escatima palabras para establecer que

Descubrimos el valor de la rendición condicionada
(...)
Ahora somos sumisos y secretos
Gordos de ojos saltones
Y carnes blandas
(La mayoría).

Cuando el sujeto poético habla de sí mismo más que del colectivo, los motivos probables de la tristeza se difuminan aún más. Un poema como “Animal de ocasión” expone una causa fundada en la desorientación cultural y la no pertenencia. La abundancia de perspectivas culturales, la movilidad geográfica, la diversidad de idiomas, la oportunidad, en fin, de construirse un entorno cultural amplio, elementos todos que, vistos desde otra perspectiva, denotarían una situación ventajosa para cualquier individuo, son en cambio percibidos por el sujeto poético como origen del tono de tristeza:

Tuve que leer a Rimbaud y a Andrés Bly
Tomé scotch y beaujolais,
con tequeños y caracoles y borgoña.
Alguien descubrió el mundo por mí
y me dejó tirada a mitad del camino...

La visión de un mundo feo y degradado es otro elemento que más que origen parece ser efecto de esta particular manera de apreciar lo real. La representación de la realidad es de tal modo virulenta que atenúa sensiblemente todo rasgo analítico o intención socializante. No se trata de que la visión del mundo de Miyó no estuviese enmarcada en el tipo de cuestionamiento que la intelectualidad de los 60 solía hacer al estamento político e ideológico. Hay en sus textos suficientes referencias a hechos históricos, suficientes críticas al modo de organización social, como para que se le asocie con una cierta visión de izquierda propia de los años que van desde 1960 hasta finales de los 80, aproximadamente. Lo que priva aquí, sin embargo, es un estado de ánimo individual que se proyecta sobre la realidad objetiva para caracterizarla desde su particular inconformidad existencial.

No enseñaré a mi hijo a trabajar la tierra
 Ni a oler la espiga
 Ni a cantar himnos.
 Sabrá que no hay arroyos cristalinos
 Ni agua clara que beber
 Su mundo será de aguaceros infernales
 Y planicies oscuras
 (Los paredones de primavera).

Enumeraré como último elemento del contenido de la obra de Miyó Vestriini, asociable con la tristeza, la presencia constante de la muerte. *Todos los poemas* contiene 71 textos, si se considera “La muerte de Giovanna” como un solo poema largo; en 34 de esos 71 poemas se alude a la muerte en forma directa. La estadística es explícita y significativa en sí misma, hasta el punto de no necesitar, a mi modo de ver, ninguna interpretación ulterior. Pienso que bastará con esta corta cita:

Deseo
 Cada tarde
 Que la muerte sea simple y limpia
 (El invierno próximo, XX)

La presencia masiva del elemento muerte me da pie, sin embargo, para introducir el primer rasgo formal de la poesía de Miyó Vestrini, es decir, la reiteración.

En el caso de la poesía, la reiteración suele asociarse al ritmo y a la musicalidad de ciertas composiciones poéticas (Gily Gaya, 1993). Se entiende que la musicalidad, en un sentido clásico, abunda mucho más en muestras poéticas cronológicamente antiguas. En nuestros días, en cambio, la musicalidad se asocia preferentemente con un ritmo de lectura, que dadas sus características particulares, puede impulsar una específica interpretación del texto leído.

En el caso de Miyó Vestrini, la reiteración se pone en juego por medio de diversos mecanismos. El primero de ellos puede verse claramente en el caso de la presencia del elemento muerte. Se trata aquí de la recurrencia de una materia poética que si bien no parece afectar directamente la estructura de cada poema, incide en cambio en la arquitectura general del libro y orienta una forma de percepción de la totalidad de obra, como si se tratase de un solo bloque indiferenciado. De allí la sensación que tenemos al entrar en estas páginas, dada su materia poética, de que hubiese en ellas un único tema a interpretar, esto es, la tristeza, lo depresivo y, en fin, la muerte. Y, sin embargo, esto último no es cierto del todo. La poesía de Miyó Vestrini aborda otros temas importantes, algunos de ellos de forma muy individual, como la relación con la madre, por ejemplo, y otros de carácter abiertamente social, como la percepción de acontecimientos históricos claves de su momento.

Pero si estuviésemos de acuerdo en que hay en general un tono obsesivo en estos poemas, si prestamos suficiente atención al hecho de que algunos asuntos se tocan una y otra vez como si se tratase de una noria, será más fácil, entonces, percibir de qué manera lo obsesivo, de qué forma la noria, pasa una y otra vez sobre las elecciones que la poeta hace al momento de incorporar cada palabra a sus composiciones. Tendríamos así un lógico paralelismo entre la materia tratada y los recursos verbales utilizados para enunciarla.

Un modo de reiterar que abunda en Miyó Vestrini recuerda las letanías del ritual católico. Las letanías se caracterizan por una estructura binaria en la cual un primer elemento permanece invariable en tanto se cambia, recurrentemente, el segundo. Se tiene, pues, un polo referencial inmutable al que se caracteriza o califica mediante la variación continua del segundo elemento: “el país necesita/ el país espera/ el país tortura/ el país será/ al país lo ejecutan” (*El invierno próximo*).

El efecto acumulativo de la reiteración, alimenta el valor semántico del poema al connotar fatiga, aburrimiento, desgaste, proceso inacabado, etc.

Un efecto similar se logra mediante el recurso de la enumeración. La enumeración produce también un efecto de agobio inmediatamente perceptible por el lector. El poema XII de *El invierno próximo* es un ejemplo particularmente ilustrativo del uso de este procedimiento en Miyó Vestrini:

Me levanto
 No me levanto
 Me detestan
 Me ligo
 (...)
 y me aburro
 y me aburro
 adelgazo
 engordo
 adelgazo
 me transo
 no me transo

Una última vía para reiterar y conseguir los efectos propios de este recurso es la técnica del ritornello. Con la repetición espaciada de un fragmento de discurso, se logra actualizar y concentrar periódicamente los ejes expresivos centrales del poema. El poema “En el patio de Anaïs Nin”, por ejemplo, se repite periódicamente el verso que da título al poema. Intercalados entre una repetición y otra, la autora introduce textos que se distancian

notablemente del tipo de economía verbal de esa especie de coro que encarna el *ritornello*. Esos textos poseen, además, un marcado tono descriptivo, a tal punto que puede hablarse de verdaderos bloques de prosa intercalados entre dos versos que cíclicamente reclaman y recuerdan que se está leyendo un texto que se enuncia a sí mismo como poesía aunque a ratos parezca traicionarse.

Las repeticiones, en fin, fuerzan un ritmo de lectura; dotan al poema de una particular musicalidad que, en cuanto alimentada por la reiteración, tiende necesariamente a ser monotonal, con escasísimas variaciones; lo que hace a este recurso formal perfectamente consistente con el carácter general de la poesía de Miyó Vestrini de la cual dije ya que se concentra en muy pocos ejes temáticos, y entre ellos especialmente en lo depresivo.

Algo que distingue de modo particular la poesía de Miyó Vestrini es su tendencia a utilizar elementos y procedimientos propios de otros géneros literarios. Afirmé arriba que intercalaba textos en prosa para acompañar el uso del *ritornello*. Más allá de eso, su poesía suele distenderse con frecuencia en una prosa que le permite manejar con más comodidad pasajes abiertamente narrativos. Le permite, además, dotar a sus textos poéticos de la idea de un yo poético que parece concentrarse en la situación obsesiva que aborda, en la tristeza, más que de la exigente construcción formal del discurso poético. Se trata, por supuesto, de un recurso propio de la poesía que pareciera negarse a sí mismo. Es, al fin y al cabo, una estrategia de la escritora.

En la presencia de la prosa resalta el uso del diálogo. Este recurso puede ser tan explícito como en “No vuelva más por aquí”, donde se reconstruye casi teatralmente la conversación de una paciente con su siquiatra y el texto se dispone en columnas de modo de marcar con claridad el cambio de emisor en cada ocasión. En otros casos el diálogo sucede sin que se presente ninguna marca, digamos física, del cambio de voz pero con suficiente evidencia de ello gracias al carácter conversacional del texto:

Piensa en tus huesos quebradizos
En tus pliegues sudorosos
En tu vagina seca

Y calvicie incipiente
O en un paro cardíaco cuando finjas un orgasmo
De eso mueren las mujeres
¿Por qué tienes que ser tan obsceno?
Porque hace veinte años que no voy a Aranjuez
Y eso me pone de mal humor
("Aranjuez")

En algunos casos es necesario regresar sobre los versos para advertir el cambio de emisor. *Las historias de Giovanna* parecen que mostrasen rigurosamente el cambio de voz gracias al tránsito del verso a la prosa. A pesar de ello, hay una sustitución continua de sujeto en esos versos que parecen fluir con la naturalidad propia del monólogo. Aquí el lector ha de estar atento al sentido de lo leído, a cambios de género u otras marcas sintácticas para advertir la estrategia de la escritora.

La inclinación combinatoria del texto parece encaminada a atenuar el carácter abiertamente confesional del discurso. Se trata de encubrir o camuflar la preeminencia de lo dicho, el rol principalísimo de las situaciones narrativas que se exponen.

Con esta estrategia de extrañamiento del lector, la escritora intenta atenuar la inmediatez del discurso y consolidar el carácter poético del mismo por encima de su evidente vocación testimonial.

Más que afirmar que hay algunos intentos de poesía amorosa en la obra de Miyó Vestri, sería más acertado decir que toda ella es un particular y doloroso intento de poesía amorosa. Vale la pena, sin embargo, destacar algunos textos en los que lo amoroso se acerca notablemente a una visión positiva del amor. Visión positiva que, para no traicionar del todo lo que podríamos llamar su idiosincrasia poética, Miyó contrapone a un paradigma temporal y actancial que contiene lo negativo, lo que es susceptible de rechazo. Veamos un ejemplo: en el poema "Sólo tú dirás, amigo mío" se establece con suficiente énfasis, una visión de lo amoroso caracterizada por un ambiente de malestar, aburrimiento, repeticiones. El estribillo "he dicho de" se encarga de enumerar, acumulándolos, elementos que definen negativamente el

amor: infelicidad, indecisiones, insultos. El colofón del poema, sin embargo, se contrapone sorpresivamente a lo hasta allí dicho para presentar una visión del amor idílica y casi ingenua en el contexto de la poesía de Miyó Vestrini:

De los esplendores
de los fervientes y puros deseos
del estallido secreto en nuestras bocas
de la curvatura dulce en el cuerpo que despierta
sólo tú dirás
amigo mío

El que los últimos versos de este poema se dirijan a ese “tú” que marca la existencia del otro no es fortuito. Si es cierto que es un recurso típico de la poesía amorosa, no es menos cierto que en Miyó Vestrini cumple además otras funciones dentro de su arquitectura verbal. Así, por ejemplo, en *Las historias de Giovanna* se alternan textos en los cuales la voz poética simplemente narra, con otros donde esa misma voz dirige su discurso de manera directa y, diríamos, exclusiva, a un tú que es Giovanna. El recurso otorga una concreción y un sentido de realidad a esa Giovanna de quien se habla imposible de alcanzar en esos otros textos en los que el narrador no dirige su discurso a nadie de manera específica. Igualmente, el yo emisor adquiere, gracias a ese recurso, carácter autobiográfico, por cuanto es capaz de presentarse a sí mismo como completamente involucrado en lo que se cuenta de Giovanna. Se crea un sentido de cercanía entre sujeto emisor y sujeto receptor perfectamente perceptible por ese testigo invisible que es el lector. Puesto que no es a ese lector a quien expresamente se dirige el discurso, se le convierte en un intruso que espía el acontecer de dos sujetos incapacitados para percibirse de ello.

Miyó escribe una poesía compleja, cargada de alusiones e imágenes difíciles de perseguir e interpretar por parte del lector que sospecha un código interno del poema mucho más personal que lo usual en el género. No siempre en poesía, como sucede en el caso de Miyó Vestrini, se suele tener la sensación de que

el autor se ha reservado, de manera absoluta, las claves para una lectura integral de su obra.

REFERENCIAS

- Vestrini, Miyó. (1993). *Todos los poemas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Sherwood, V. and Cohen, C. (1994). *Psychotherapy of the Quiet Borderline Patient*. New Jersey: Jason Aronson inc.
- Gily Gaya, Samuel. (1993). *Estudios sobre el ritmo*. Madrid: Istmo.
- Mena, Jorge Luis. (1996). “Notas marginales sobre el grupo Apocalipsis” en *Puerta de agua*, Maracaibo, No. 14, enero-junio.

MARÍA CALCAÑO: LA VOZ QUE IRRUMPE

EN 1916, POCO ANTES de viajar a Europa, Vicente Huidobro establecía las premisas sobre las cuales apoyaba su nueva concepción de la poesía. Estas convertían la imagen, cuanto más extraña mejor, en el elemento primordial del texto poético. El Creacionismo, como se denominaron la teoría y la práctica poéticas de Huidobro, define en sí mismo el rasgo esencial de lo que debía ser esta actividad para el poeta chileno. Huidobro hablaba de conceptos, imágenes y situaciones creadas, vale decir que se pasa de la capacidad asociativa, que tradicionalmente había constituido el don de la poesía, a la posibilidad inventiva. Tal libertad de creación, que debe manifestarse necesariamente en el tejido del poema, estaba destinada a producir el profundo vuelco sufrido por el género en las primeras décadas del siglo.

Por ello, no solo el postulado teórico de Huidobro, sino los mismos ejemplos que elige para mejor ilustrarlo, se anticipan a proposiciones que, como las aproximaciones insólitas, serían claves del Surrealismo. No a otra cosa se refiere Huidobro cuando propone a la poesía el hallazgo de nuevos conceptos e imágenes, o cuando afirma que el poeta existe para decir lo que sin él no habría sido dicho.

Propuestas que en definitiva conducen a la desacralización del lenguaje, entendido como mero continente, al abandono de viejas pautas cuya misión era contener y aminorar la magia del descubrimiento poético en aras de la claridad y precisión del sentido.

Con muy poco tiempo de diferencia, en tanto que Huidobro hace público su Creacionismo, en Argentina crece, contagiando a todo novel poeta, el Ultraísmo. Llegado en las valijas de J. L. Borges, el Ultraísmo se aglutinó inicialmente alrededor de la revista

Prisma (1922) y posteriormente en las páginas de *Martín Fierro* (1924). Las publicaciones que llegan de España traen en sus páginas no solo las posiciones y creencias literarias de los ultraístas españoles, pues en ellas se ha filtrado lo que había de ser el movimiento de vanguardia europeo. Al fin y al cabo, las expresiones surgidas en los distintos países del viejo continente guardaban entre sí muchas más semejanzas que diferencias. No sucede de otro modo entre el Creacionismo y el Ultraísmo en América. Es así como, separado de Huidobro por un brevísimo período de tiempo, Borges establece los lineamientos del quehacer literario ultraísta, dos de los cuales, diríamos los más importantes, bastan para evidenciar la proximidad existente entre ambos movimientos. El primero de ellos, propone la reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora; y el segundo, la síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.¹ Queda claro que ambos movimientos sentían la urgente necesidad de desbrozar a la poesía de todo recurso manido, convencional y llevado por el tiempo a un estado de improductiva hibernación. Liberar al oficio de los valores formales que pautaban la creación y asumir, de ese modo, una libertad que resultaba no solo preciosa, sino indispensable para rescatar el elemento recién hallado, espontáneo y novedoso sin el cual no puede haber poesía. Por ello, los movimientos de vanguardia dedicaron lo mejor de sus esfuerzos al rescate de la metáfora, que desde ese momento viene a constituirse en el recurso poético por excelencia y es, de algún modo, el elemento que define y unifica los diversos movimientos vanguardistas aparecidos en la primera década del siglo XX. Porque si bien es cierto que la poesía ha utilizado la metáfora desde sus primeros tiempos, no lo es menos que los siglos anteriores al nuestro temieron siempre el ilimitado poder significativo de este recurso. Atados a una poesía constituida por anécdotas, cuyo sentido debía ser absolutamente claro para el lector, la metáfora llegó a ser, en no pocas ocasiones, más un estorbo que oscurecía el discurso que un elemento destinado a ensanchar sus posibilidades significativas. La utilizaron, entonces, en su forma más próxima al símil; y se mantuvieron apegados a un inventario reducido que produjo la cristalización del recurso. Elaborada una

y otra vez con los mismos elementos, la metáfora se convirtió en un aburrido repetir de “aguas cristalinas”, “flor de la vida” y otras expresiones semejantes. Muy al contrario, las nuevas concepciones reivindicaron el papel de la metáfora como punto de partida del acto poético. El Ultraísmo proponía, por ejemplo, una poesía en la que cada verso adquiriera un valor estético que sobreviviera, incluso aislado del resto del poema, por sí mismo y fuera una metáfora lograda.

* * *

1918 marca el hito mediante el cual la actividad literaria en Venezuela hace su entrada al siglo XX. El grupo de poetas conocido como “generación del 18” inicia un paulatino abandono de los moldes modernistas, que hasta ese momento habían regido la actividad poética en el país, y genera un viento renovador en el ambiente poético. En efecto, ya para 1918, el Modernismo es un movimiento cansado y desgastado, un producto tardío. Poesía repetidora, escrita en función de giros y expresiones que terminan por convertirse en elementos muertos y convencionales. Frente a este agotamiento, la “generación del 18” incorpora nuevas perspectivas, como la atención al ritmo interior del poema y el abandono de la anécdota, que abren vías a lo que será posteriormente la explosión vanguardista. Es importante notar que esta generación, más que oponer una nueva poesía a la de sus predecesores, opone una actitud distinta frente al acto poético; de hecho, todos sus integrantes mantuvieron los rasgos fundamentales que la vinculaban al Modernismo como escuela. Esta actitud se inscribe perfectamente en el lento proceso que fue el desarrollo de las nuevas ideas en Venezuela. El primer paso debía ser necesariamente corto, casi imperceptible. Pero pocos años después ya puede hablarse en el país de un movimiento de prevanguardia. Silenciosamente, se abandonan las viejas formas y se incorporan las nuevas técnicas que profusamente llegan de todas partes a través de las publicaciones literarias. El Ultraísmo, gracias a su ciudadanía española, llega en primer término, pero, como ya se ha dicho, trae infiltrado en sí mismo toda la revolución literaria que está sucediendo en Europa.

Es en este momento cuando la metáfora se incorpora definitivamente, como elemento primordial, a la poesía venezolana. Su uso alcanza, ahora, niveles nunca antes conocidos.

Sin embargo, la poesía venezolana de esta época no alcanza una notoria homogeneidad entre sus integrantes. La situación política que vivía el país imposibilitaba, de hecho, el surgimiento de agrupaciones puramente literarias. La literatura, así como las otras artes, estuvo siempre ligada a la actividad política a favor del régimen por parte de aquellos intelectuales que escogieron acomodarse al gomecismo o, con más frecuencia, a actividades opuestas al régimen por parte de las nuevas generaciones, que, al mismo tiempo que renovaban el clima literario del país, aportaban elementos de juicio contra la tiranía. Esta determinación, causada por la realidad política, marcaría a aquella que se ha llamado “generación del 28”, antes incluso de que se iniciara definitivamente el abandono de las viejas formas poéticas para marchar hacia la total renovación, dentro de los nuevos conceptos de la Vanguardia, de lo que hasta entonces había sido nuestra poesía.

Contra este grupo de poetas que insurge en la literatura venezolana en 1928, se ha argumentado que no constituye efectivamente una “generación” por carecer de la necesaria unidad de acción y concepción del trabajo a realizar. Aun en el caso de que esto fuera cierto, no deja de ser evidente que, en el impulso inicial, existe una lúcida conciencia de lo que se abandona y de las proposiciones que en adelante se intentan asumir. Como ejemplo, he aquí una declaración de Miguel Otero Silva, integrante del grupo, en la que expresa su concepto de lo que para ese momento debía ser la poesía:

¡Abajo la rima! ¡Abajo la métrica!
¡Abajo la anécdota! ¡Abajo la sintaxis!
¡Abajo lo ingenioso! ¡Viva la máquina! ¡Viva la turbamulta!
¡Viva por encima de todas las cosas la metáfora!

Ya están dadas aquí todas las premisas necesarias para la incorporación definitiva de la poesía venezolana a la Vanguardia y, concretamente, al Surrealismo, que vendrá a ser síntesis y máxima

expresión del conjunto de movimientos agrupados bajo ese término. El surrealismo será, en 1936, el propulsor del grupo *Viernes*, en el que se hacen evidentes, a diferencia de sus antecesores de 1928, una concepción clara de lo que ha de ser su militancia literaria y una notable homogeneidad en su producción poética.

* * *

Maracaibo fue siempre una ciudad prolífica en poetas. En cambio, resulta difícil afirmar lo mismo de la novela o el cuento. Por ello, el Zulia es una región que, literalmente hablando, produjo casi exclusivamente poesía, mientras que el vacío es poco menos que absoluto en lo que se refiere a la creación en prosa. Es cierto que, rebuscando en bibliografías olvidadas, puede uno toparse con algún novelista, generalmente desconocido, tanto él como su obra, o con algún cultivador del cuento, entre otras cosas (poesía, ensayo, periodismo), cuya dedicación a este género no va nunca más allá del ejercicio necesario para alguien que, al escribir, desea incursionar en todas las direcciones.

No falta tampoco el poeta que narra trasladando toda su poesía a la prosa y dando lugar a textos, en los cuales no solo es difícil la demarcación entre un género y otro, sino que, en general, carecen del tratamiento y las características propias de la narración. Piénsese por ejemplo en *Anaida e Iguaraya* de José Ramón Yepes.

Quizás el teatro se pueda presentar como el polo opuesto de la poesía en el quehacer literario del Zulia. Aquí se puede hablar no solo de un movimiento teatral propio, sino, concretamente, de una dramaturgia zuliana.

Esto, claro está, debe ser visto desde una perspectiva particular. Porque si bien es cierto que, durante parte del siglo XIX y comienzos del XX, Maracaibo se convirtió en un importante centro de actividad económica y cultural, no lo es menos que, a través de toda su historia, la región estuvo sometida a una encarnizada discriminación por parte de los diversos gobiernos centrales, discriminación que eficientemente contuvo tal capacidad productiva.

En este orden de ideas, cuando se habla de dramaturgia regional, no debemos ni podemos esperar un extenso inventario de autores o de obras. Debemos medirla no solo desde una perspectiva cuantitativa, sino en función de la importancia que la dramaturgia adquirió a finales del siglo pasado y comienzos del presente, así como de la situación de privilegio alcanzada con respecto a los pocos ensayos de novela o cuento que aparecieron hasta la primera mitad del siglo XX inclusive.

El poeta no solo estuvo presente siempre en la ciudad, sino que además se le asignó un puesto importante en su seno. Así como las sociedades primitivas otorgaban a algunos de sus integrantes la misión de conservar y proyectar en el tiempo su historia y su cultura, Maracaibo tuvo sus cantores popularmente reconocidos. No se trata de afirmar, desde luego, que fue una poesía hecha por el pueblo —la cual también existió y existe—, pero sí que esos individuos cultos que hicieron poesía fueron reconocidos por el pueblo como sus poetas, como poseedores de un don especial que les permitía situarse en una posición de privilegio en la escala social, al menos en el período que va de 1850 a 1930 aproximadamente.

Al iniciarse el siglo, mientras en la capital Caracas comienzan a gestarse los nuevos movimientos y grupos artísticos, en el Zulia se mantiene una intensa actividad literaria con características particulares y propias. Apenas iniciado el siglo XX, un incómodo hervor se deja sentir en los intelectuales zulianos. Una gran actividad se hace presente en forma casi simultánea a lo que fue la “generación del 28” en la capital. Surge una nueva valoración del contexto y de los cambios políticos y sociales que se producen en el país, la cual influye y hace variar su visión del mundo y de la actividad literaria misma. Sin embargo, hay que decirlo, Maracaibo no supo producir sino tardíamente una poesía innovadora y deslastrada de caducos moldes clásicos. Salvo contadísimas excepciones, durante mucho tiempo, sobre la producción poética sigue influyendo la rémora modernista y parnasiana. Las figuras de algunos poetas, por entonces de reciente desaparición, siguieron agigantándose ante los ojos de los jóvenes escritores y ejerciendo sobre ellos una influencia de

la cual les fue imposible deslastrarse. La amplísima difusión, y su repercusión en la ciudad, de poetas como Elías Sánchez Rubio y, sobre todo, Udón Pérez, se convirtió en un peso muerto bajo el cual la poesía se aplanaba amoldándose a sus antecesores. *Seremos*, nombre bajo el cual se cobija este grupo de jóvenes alrededor de 1930, se puede definir mejor por la visión de la realidad que manejaban que por sus innovaciones estrictamente literarias. No es otra la conclusión que se puede deducir del testimonio de Hercolino Adrianza, para quien “el grupo *Seremos* tiene angustia venezolana y universal. Sus hombres pueden ubicarse, para hacer la ‘generación verdaderamente venezolana’, en la Vanguardia. A ella pertenecen por derecho propio, por inquietud y realización, pues dejaron en su obra el testimonio de su inquietud, su conocimiento preciso de la lacerada realidad política y social de la Venezuela de entonces”.² Es justamente esa inquietud y ese conocimiento de la realidad venezolana lo que eventualmente dotaría a *Seremos* de un carácter definido. En el plano de lo poético, en cambio, sus integrantes se mantuvieron dentro de los parámetros del Modernismo, y utilizaron con reiteración los mismos recursos que las nuevas generaciones rechazaban en otros países de América y otras ciudades de Venezuela. De hecho, esta generación se siente incapaz de continuar la obra iniciada por Ismael Urdaneta, quien era entonces uno de sus modelos. Para 1927, Urdaneta publica su último libro, *Poemas de la musa libre*. Este es, sin dudas, el primer libro realmente vanguardista escrito por un zuliano. En él, Urdaneta no solo abandona de modo tajante la métrica y la rima, sino que accede a un lenguaje limpio de complicaciones retóricas, si bien: conservando un carácter confesional, íntimo, propio de un particular estado de agotamiento anímico que lo llevaría en tiempo breve al suicidio. Sin embargo, *Seremos* prefirió al Urdaneta de *Corazón romántico* y de *Siembra y vendimia*, vale decir a aquel poeta que se mueve entre el romanticismo y el modernismo, como afirma Jesús Semprum, porque su último libro, si bien apreciado por el grupo, no llegaría a motivar, en lo que a la poesía se refiere, a ninguno de sus integrantes. Muchos años después, incluso cuando el surrealismo llega definitivamente a la ciudad en hombros

del grupo *Apocalipsis* (1956), los supervivientes de *Seremos* no solo se mantendrán impávidos frente al nuevo lenguaje, sino que asumirán, en general, una postura de rechazo hacia lo que consideraron facilismo y desacralización del oficio del poeta.

Dentro de este marco, en 1935, aparece *Alas fatales*, el primer libro de María Calcaño. A pesar de que ella no perteneció nunca a *Seremos*, mantuvo un estrecho contacto con ese grupo literario a través de Héctor Araujo Ortega, uno de sus más conspicuos impulsores. Esta participación lejana permitió que alguien escribiera, después de su muerte, que su poesía era la “metáfora lograda de *Seremos*”. Sin embargo, no todos parecen haber compartido tal opinión. En primer lugar, la poesía de María Calcaño estaba ya, desde su primer momento, muy alejada de aquello a lo que estaban acostumbrados los integrantes de *Seremos*: “no está afiliada a ninguna escuela literaria, no padece de ismos”, y es muy difícil que la mentalidad conservadora de sus contertulios viera con buenos ojos aquel intento de ruptura formal que era la poesía de Calcaño. Por otra parte, el desafío debía ser peor aún por cuanto la poeta escoge una materia más que escabrosa para la época y la ciudad: el erotismo. Es tal rechazo, tanto a la forma como al contenido, lo que testifica José Ramón Pocaterra:

El poemario de María Calcaño cayó como explosivo en un polvorín de burgueses, curas y filisteos, y lo tildaron de “inmoral”, “crudo” y otras barbaridades más. Algunos compañeros de *Seremos* tuvieron objeciones que hacerle y los más quedaron en silencio, sonreídos. Si desde el primer momento se dudó, lo posterior es insincero.³

Lo cierto es que María Calcaño no compartió criterios con *Seremos*. Como se ha dicho, su participación en el grupo dependió más de su relación con Héctor Araujo que de su interés por tomar parte en la iniciativa junto al resto de sus integrantes. Esto es tan evidente, que los pocos sobrevivientes de esa agrupación no conservan de la Calcaño más que una información filtrada por medio de su marido; el conocimiento que tienen de sus libros raramente llega más allá de una incierta referencia y una lectura eventual, de

la cual solo han quedado los nombres del libro y de la poeta. María Calcaño estaba fuera de su contexto. Vivió con varios años de adelanto a su ciudad, lo cual es demostrable en su vida azarosa, cumpliendo con rigurosa pasión y definido individualismo lo que su voluntad le imponía. Y lo demostró en su poesía, que es también un grito de emancipación, un terrible desafío lanzado como una bofetada al rostro de una ciudad que no tuvo tiempo de comprenderla.

* * *

Maracaibo la perdió en 1956. Seguramente fue un día cualquiera, con el sol intenso, vuelto puro fuego en el cielo, y con ese vapor pesado que se queda estático a ras de tierra. A los 50 años perdimos esa mirada llena de incertidumbre que emana de la primera página de sus libros, de esas fotografías que se van amarillando por los bordes y en las que advertimos su figura vestida de negro, ruidosamente de negro, en contraste con la piel blanca. Sabemos muy poco de su vida. Sabemos que vivió la mayor parte de ella casi aislada, en un “hato” fuera de la ciudad, rodeada lejanamente de una que otra familia guajira y de ese paisaje áridamente verde que rodea a Maracaibo. Allí permaneció hasta que, ya adulta, poeta, partió de su “hato”, con los interminables caminos de autobuses, a Ecuador y Perú, arrastrada quizás por la amistad de Héctor Cuenca, quien fungía allí, entonces, como embajador de Venezuela.

Mucho antes había contraído matrimonio. Cercana a los 14 años, la proveyeron de un marido y la declararon esposa, mujer adulta y seria, mientras ella pensaba en muñecas de trapo.

Pero iba más lejos, pensaba en palabras que se anudaban, pensaba en otras historias y otros hombres. Alguna alucinación de poeta errante cruzaría sus noches, mezclada con la necesidad de escribir. Entonces conoció a Héctor Araujo, periodista y novelista —cuya obra está tan perdida como lo estuvo la de María Calcaño—, apegado a la ciudad y a la literatura, quien se convertiría en su segundo marido. Entre ellos nació una relación que duraría hasta su muerte en 1956, y que seguramente la introdujo en el ambiente culto de la ciudad, llevándola a la ruptura del aislamiento y de la práctica solitaria de la poesía.

Por este camino habrá llegado al conocimiento de la poesía como proceso en transformación y con seguridad oyó hablar de las nuevas concepciones que entonces se iniciaban en el país. Por esta vía ha de haber accedido al libro como objeto cotidiano y, simultáneamente, a una profundización de sus conocimientos teóricos sobre la literatura.

Si partimos de que su educación escolar llegó escasamente al sexto grado y de las pocas noticias que tenemos al respecto, se verá que resulta bastante difícil determinar hasta qué punto llegaron dichos conocimientos. Sin embargo, todo nos lleva a ver en ella más a una lectora despreocupada, diletante, que a un crítico riguroso de lo que llega a sus manos. Su poesía conserva la frescura de lo espontáneo, casi podría decirse de lo ingenuo, producto de un talento que brota naturalmente y no gracias al conocimiento exhaustivo de diversas corrientes y concepciones literarias, si bien es válido suponer que sus años de residencia en Perú y Ecuador y la cercanía de un intelectual como Héctor Cuenca, deben haberla puesto al tanto de lo que significaba la Vanguardia como concepción revolucionaria de la poesía. Pero esto no altera su visión del acto poético y, en efecto, demora casi un cuarto de siglo para publicar su segundo libro, *Canciones que oyeron mis últimas muñecas*, en 1956, que sería también el año de su muerte.

Para ese entonces había fijado residencia en Caracas. Con toda seguridad, sería allí donde se agravó el terrible mal que la llevaría a la tumba. Como homenaje póstumo, Héctor Araujo edita en 1961 su tercer libro, *Entre la luna y los hombres*, donde se evidencia el paulatino proceso de madurez que había alcanzado su poesía.

Por sus características formales, no es nada fácil situar la poesía de María Calcaño en alguna de las corrientes literarias conocidas. Se ha afirmado que su poesía carecía de ismos. Por nuestra parte, estamos seguros de que esquivó intencionalmente el camino seguido por los escritores de su generación en Maracaibo. Aun así, se nos escapa la posibilidad de conocer las vías que utilizó para acceder a la concepción del poema que se transparenta en su obra. En lo que respecta a la Vanguardia como movimiento, se puede afirmar con seguridad que trabó relación con algunos

de sus más significativos exponentes en América Latina, bien sea a través del intercambio de correspondencia o durante su estadía en Ecuador y, sobre todo, Perú. Es probable, desde todo punto de vista, que haya tenido al menos noticias muy frescas sobre Pablo Neruda y su producción poética, puesto que Héctor Cuenca, su amigo durante mucho tiempo, mantuvo contacto epistolar con el poeta chileno. Pero su relación con la Vanguardia, o con algunos de sus más notorios representantes, no nos aporta elementos de juicio suficientes para afirmar que María Calcaño se afilia voluntariamente y conscientemente a este movimiento en su expresión americana. No se olvide que todo el grupo *Seremos*, contemporáneo de la poeta, tuvo de algún modo información sobre el vuelco que la poesía sufría en esos momentos. Sin embargo, prefirieron seguir trillando viejas y abandonadas sendas. El mismo Héctor Cuenca, por ejemplo, a pesar de mantener amistad con Neruda y disponer de una de las bibliotecas más actualizadas de la ciudad para ese momento, no llega en su poesía, sino tardíamente, a intentar liberarse de su envejecido Modernismo.

Por otra parte, la poesía de la Calcaño conserva ciertos rasgos que dificultan su inclusión entre las nuevas tendencias, al tiempo que carece del afán destructivo y del deseo de total olvido de los antecedentes que caracterizó de modo general al Vanguardismo. Se debe seguir otra dirección para descubrir la senda por donde María Calcaño desembocó en la poesía. Sabemos que poseía una arraigada afición por el Simbolismo francés. Tal afición debió llevarla, sin duda, a entrar en contacto con poetas como Verlaine, Mallarmé y, probablemente, Rimbaud, de los cuales habría aprendido no solo la manifiesta rebeldía contra los viejos cánones formales, sino también la irreverencia, la imposibilidad de frenar el verso cuando este surge duro, desafiante y riesgoso. Esta elección, la del Simbolismo, explicaría además ciertos rasgos de su poesía que no se corresponden totalmente con las características formales de la Vanguardia. Uno de ellos es, por ejemplo, el manifiesto egocentrismo de su obra, la necesidad de cantarse y de contarse a sí misma, el palpable deseo de mirarse sumergida en cada una de las palabras que traza sobre el papel y que van descubriéndola en su intimidad, permitiéndonos mirarla mejor y con

más profundidad que si hubiéramos leído su biografía. De allí la impresión de haberla conocido desde hace tanto tiempo, casi de convivencia, que nos queda cuando cerramos sus libros.

Además, María Calcaño padecía de un notorio apego al adjetivo que difícilmente se puede localizar en la producción de un escritor de vanguardia. Decía Picón Salas, refiriéndose a la poesía venezolana, que, bien entrado ya el siglo, se empeñaba en echar sus raíces a finales de mil ochocientos, que en ella el adjetivo saltaba libre como un colibrí. Conscientes de ello, los vanguardistas tuvieron buen cuidado de dosificarlo amistosamente en sus obras. Basta leer como un ejemplo al Neruda de *Crepusculario* (1923) para notar la ausencia poco menos que total del adjetivo. Pero, como se ha dicho, María Calcaño no abandona este recurso. Antes bien, lo utiliza con una profusión que en ciertos momentos puede llegar a resultar indeseable. Sin embargo, en general, no cae en la utilización convencional que se dio al adjetivo durante mucho tiempo. Hace de él una rigurosa selección, acorde con cada verso, y lo utiliza con una precisión sorprendente, que borra toda potencial impresión de fácil efectismo. Incluso, si bien a veces puede parecer débil y fuera de sitio, no llega nunca a dotar al poema de un carácter melifluo o cursi: “Sangre mía absoluta/ impetuosa/ y ardiente/ cómo deseo ahora/ con el orgullo suelto/ sentirte toda pimpollada/ en cien brotes altos” (“Desangre”, en *Alas fatales*, p. 29).

Otro tanto se puede afirmar de ciertos giros, expresiones y símbolos que la Calcaño insiste en insertar en sus poemas, a pesar de que ellos han venido sufriendo el desgaste propio de siglos de utilización ininterrumpida en la literatura de todo el mundo.

Sus poemas eróticos están, por ejemplo, llenos de expresiones que, por su carácter evidente, habrán contribuido en buena medida a que su primer libro fuera catalogado de inmoral. Es decir, que el nivel de connotación utilizado por María Calcaño es absolutamente elemental e ingenuo. Su poesía, al menos aquellos poemas en los cuales se evade el plano denotativo, pueden ser descifrados por un niño. Lo extraordinario es que esta cualidad la dota de una imprevista fuerza y capacidad de choque al tiempo que mantiene a la perfección el nivel poético del texto.

En 1935 sale de las prensas de la editorial chilena Nascimento el libro *Alas fatales*, con el cual María Calcaño se inicia en la poesía. Lo primero que llama la atención, especialmente a un lector zuliano, es su peculiaridad. Quien de algún modo esté relacionado con la poesía regional y sepa de su pesantez, de su clasicismo crónico, dudará, en el primer momento, que se trata de un libro de 1935. Luego descubrirá paulatinamente que el libro, más que de libertad, está lleno de anarquía y despreocupación. De un uso personalísimo de todo elemento que, a juicio de la poeta, coadyuve a elevar el interés y valor del poema. Vemos así, por ejemplo, que no hay un total abandono de la rima como no lo hay del adjetivo. Sin embargo, la poeta prefiere el verso libre, y no solo lo prefiere sino que, si seguimos la relación entre lo formal y la calidad poemática del texto, descubriremos que, cuando intenta someterse a ciertas técnicas clásicas de versificación, su poesía se entorpece notablemente, pierde espontaneidad y frescura, sus mejores cualidades. Cuando utiliza la rima, prefiere la asonancia y, salvo en uno que otro soneto, rima irregularmente hasta llegar a situaciones como las de esos poemas en que utiliza la rima en la primera parte y, luego la abandona como si se tratara de un olvido casual.

Canciones que oyeron mis últimas muñecas (1956) marca una distancia de veinte años respecto al primer libro de la Calcaño. En este tiempo no solo madura su lenguaje, sino que ella misma, la poeta, la que se transparenta en el texto, es también más reflexiva y adulta. Por ello, el libro está lleno de un lenguaje que no corre riesgos y asume un tono coloquial que, salvo algunos altibajos, permanece invariable a lo largo del poema. Pero es también una poesía desbrozada de elementos superfluos y gratuitamente decorativos. Aquí es la experiencia misma de la poeta o, mejor aún, la memoria de esa experiencia lo que interesa, lo que da profundidad y belleza al texto, si bien le resta la magia de lo demoníaco, de lo irreverente que encontramos en *Alas fatales* y que encontraremos de nuevo en el póstumo *Entre la luna y los hombres*, sin duda su mejor libro. Aquí se conjugan los dos anteriores para lograr un texto en el que un lenguaje depurado, pero rico y agresivo, se une a un contenido que se complace en el desafío

y que nos devuelve aquella frescura irreflexiva de los poemas eróticos de *Alas fatales*.

* * *

El Modernismo y el Parnasianismo escamotearon a la poesía todo elemento que fuera producto del mundo interior del poeta. Significaron una reacción contra el subjetivismo y el arrebatado emotivo, y a ello opusieron una poesía impersonal cuyo valor deriva de su impecable forma. Tal pretensión significó exiliar del poema la expresión del mundo cotidiano del autor y del proceso mediante el cual esta cotidianidad influía, enriqueciendo o torturando el ser íntimo, esencial, de ese individuo dedicado a aprehender y transmutar su medio. A cambio se propuso una poesía inspirada en los valores clásicos de la cultura occidental. Como en un nuevo renacimiento, los poetas se vuelven hacia Grecia y Roma y toman de ellas los elementos que requieren para su obra.

Si se tiene en cuenta que para inicios del siglo XX —y más concretamente, cuando sale a la luz pública el primer libro de María Calcaño—, es esta concepción la que rige la actividad literaria en el Zulia, se notará de inmediato que hay aquí un nuevo punto de confrontación entre la poeta y sus compañeros de generación. Efectivamente, su poesía no intenta en ningún momento escalar planos eruditos o intelectuales. Está fuera de su interés una poética que no se preste como medio personal, íntimo, de expresión. De hecho, las cargas emotivas que ella arrastra le hacen indispensable este canal catártico del que le provee la escritura.

En *Cincuenta años de literatura venezolana*, José Ramón Medina habla de una tendencia neo romántica en la poesía del país. Tal vez en ella se pueda situar la obra de María Calcaño, atendiendo sobre todo a sus rasgos temáticos y de contenido, no a los formales. Algunos postulados románticos, como el fervoroso culto al yo y la equiparación del arte con la expresión auténtica, se cumplen con rigor en su poesía. De hecho, no encontramos, sino de tanto en tanto, materia poética distinta de aquella que implica la vivencia esencial de la poeta. Es además notable cómo —en el momento en que se desvía de esta línea temática y escoge

algún motivo externo, evidentemente provocado por situaciones momentáneas— el poema que de allí surge se sitúa no solo en la linealidad del libro como un accidente, sino que disminuye en efecto su nivel poético. Salvo que el tema que hemos llamado externo sea traído e integrado al mundo personal de quien escribe, caso este en que la ruptura temática se neutraliza. Piénsese, como ejemplo, en el poema “Vecindad” de *Alas fatales*.

Este neo Romanticismo de María Calcaño, por otra parte, reivindica la cotidianidad como materia poética. La necesaria expresividad de su obra está lejos de una concepción intelectualizada y transmutada de lo esencial. Por el contrario, lo que en ella aprehendemos como expresión auténtica del ser está necesariamente vinculado a lo diario, a lo profano. De allí la impresión que nos asalta con frecuencia, cuando leemos su poesía, de que en cierto momento, la poeta parece abandonar lo que hace para escribir su poema. Ello implica, además, una desacralización de la poesía que la opone tanto al Romanticismo como al Modernismo, por cuanto evidencia un concepto opuesto al del poeta como oficiante, como individuo dotado de un don especial que le permite el conocimiento del bien y del mal. Accede en cambio a una práctica del oficio que está ligada a lo cotidiano, a lo diario, más que a estados especiales del espíritu. De hecho, el tratamiento dado a temas propios del Romanticismo se sitúa también en un nivel inferior al de lo suprarreal que era normal en esa escuela. Así, vemos a una poeta que a todo lo largo de su obra tiende a lo confesional, sin que probablemente se ponga de manifiesto algún carácter extraordinario en lo que la poesía transmite al lector; establece de este modo, entre el lector y el poeta, una relación que se mantiene en un nivel de equilibrio, de igualdad. La vivencia, la experiencia que el texto comunica ha dejado de ser el elemento predominante para ser sustituida por la capacidad de expresarlo.

Siguiendo esta línea, la poesía de María Calcaño retoma dos temas típicos del Romanticismo como lo son el amor y la muerte. Más que el tema en sí, lo que pertenece al movimiento romántico es el tratamiento subjetivo, personal y patético con que lo aborda. Por otra parte, es necesario aclarar que, no es en modo alguno privativa de la poesía de María Calcaño la utilización

de contenidos románticos, ni ello significa un anacronismo de su poesía. Está claro que en la historia de la literatura hay una especie de movimiento cíclico, que genera periódicamente actitudes similares con respecto a la creación y que se pueden rastrear al menos desde la Edad Media, pasando por el período barroco y el Romanticismo, hasta el movimiento de vanguardia, y específicamente el Surrealismo con que se inicia el siglo XX. Lo que resulta particularmente llamativo en la obra de nuestra poeta es su contraste y casi enfrentamiento con la poesía que escribían sus contemporáneos y que nos obliga a abordar su obra como un caso excepcional. De aquí parte la importancia que adquiere no solo el hecho de retomar el tema del amor o de la muerte, sino la revalorización que sufre el ser utilizado de acuerdo con una nueva sensibilidad, y bajo el manto de una concepción del mundo que no puede, evidentemente, equipararse con la romántica.

El amor en María Calcaño difiere con creces del que encontramos en los poetas del siglo XIX. No solo ha perdido todo el rasgo ideal y platónico que le asignaba un lugar de máxima vivencia intelectual, sino que se ha desentendido al mismo tiempo de los rasgos sensibleros y cursis que quiso endilgarle un Romanticismo segundón y decadente. Si con algún concepto se puede emparejar el tratamiento que María Calcaño da al tema del amor, es con el concepto psicoanalítico de *eros*. Para el psicoanálisis, el *eros* incluye toda manifestación física de ese estado anímico. Se expresa emocional y físicamente. Va desde la más depurada e idílica concepción de lo amoroso hasta la pura y simple atracción sexual, el instinto sexual corporal en oposición al, llamémoslo así, metafísico. Por eso, difícilmente se podría encontrar un término capaz de definir con mayor exactitud la materia poética de María Calcaño que el de erotismo. En efecto, éste llena las páginas de sus libros muchos de sus poemas. Es el hilo conductor que nos traslada de un poemario a otro. El erotismo es la materia esencial en la poesía de María Calcaño, el cauce que la contiene y la valoriza. Cuando lo abandona, sentimos inmediatamente que ha perdido su punto de sustentación, la vitalidad que ella misma confiesa: “Perdida/ de deseos anchos/ hechos miel en la boca” (“Nada”, en *Alas fatales*, p, 9).

El tratamiento dado al erotismo es variable a lo largo de sus libros y en cada uno de ellos. Por un lado, hay un erotismo frágil, que sentimos asumido por la poeta y que entronca más fácilmente con los antecedentes románticos y quizás con la poesía al estilo de la uruguaya Juana de Ibarbourou. Aquí el texto se mantiene en un nivel descriptivo del movimiento anímico del yo que conduce cada poema. Se desenvuelve el proceso de lo puramente interior e ideal sin que entren a participar otras instancias pertinentes. Este tratamiento del tema, si bien no es exclusivo de ninguno de sus libros, abunda sobre todo en *Canciones que oyeron mis últimas muñecas*. Allí es fácil localizar este discurso íntimo y delicadamente solapado del cual hablamos: “Yo estaba tendida a tu lado/ como en una playa desconocida,/ y el misterio que abría en tu rostro/ florecía mi brazo desnudo” (*Canciones que oyeron mis últimas muñecas*, p. 35).

Pero hay otro erotismo, diferente, agresivo, que se recrea en la evidencia, en proponer al lector una lectura fácil y descubierta. No es este erotismo menos asumido o vivido que el anterior, pero hay en él una insolencia intencional que no descubrimos en aquel, una necesidad expresiva impostergable que no se hubiera podido construir con otro lenguaje que no fuera este. Es, en definitiva, el aspecto que totaliza la concepción del *eros* de la que hablamos antes. Pero, además, hay en él una segunda intencionalidad, que es la de golpear al lector moralista y pacato de su tiempo y que debe haber caído explosivamente en un medio social conservador y anacrónico. Fue esto, en último caso, lo que hizo posible que se tildara a su primer libro de inmoral y crudo:

Revélate gigante
que en mi vida
tú cabes.
A golpes de latido
quítame cien años de codicia.
Ábreme la vena,
abundante...
¡que la tengo estrecha!
Déjame una brecha,

deja que me dure
el goce del hombre delante.
De un golpe.
A cuerpo desplomado
dame la delicia.
(“El Deseo”, en *Alas fatales*, p. 42).

Si es cierto que existe un contenido de importancia capital para el hombre, como lo es la vivencia amoroso-sexual, no es menos cierto que en un poema como este hay un evidente placer de la transgresión, de ir más allá de lo permitido, por encima de los cánones morales y valores de un determinado grupo social; es un acto de afirmación que María Calcaño lleva a cabo a través del poema, y que la sitúa en el marco de la desmesura que caracterizó a los movimientos de vanguardia. Si recordamos que, en cuanto a lo formal, hay en María Calcaño una selección de normas y reglas por las cuales se rige su sintaxis poética, es fácil concluir que el placer de transgredir no es privativo del contenido que elige, sino que se configura en un rasgo característico y definidor de su poética.

El erotismo, además, va más allá de la simple transgresión lingüística o del desafío a las normas éticas imperantes. Desde la perspectiva filosófica, conlleva en sí mismo, en su práctica, el poder, la posibilidad de reivindicar al humano, de dotar su vida de un sentido nuevo y desconocido. El ser humano es esencialmente un ser truncado, aislado del mundo y del resto de sus congéneres. Vive en un contacto mediatizado, falsificado, con su entorno. De allí que Bataille hable del ser discontinuo y establezca que solo el erotismo, por un lado, y la muerte, por otro, facilitan el tránsito de esta discontinuidad a la coherencia con el mundo.

La muerte permite la disolución, la fusión con el universo, y por tanto, el final del distanciamiento con el ser humano. Ella es la continuidad absoluta, la inexistencia: *Ya estaré sin nombre / como el de la inclusa... / ¡Pasaré las rendijas cuando menos lo piensen / y retoñaré vida sobre el terrón de muerte!* (“Polvo”, en *Alas fatales*, p. 65).

Pero la muerte proporciona una continuidad no deseada, temida porque implica la total desaparición del individuo, no su salida de la historia, del transcurso temporal que la marca, para ingresar al nirvana freudiano, sino su extinción definitiva. El erotismo en cambio, si bien momentáneamente, hace que sea posible la ruptura de la discontinuidad esencial del humano, sin que ello signifique entrar en un estado de disolución como el de la muerte. El proceso de compenetración con el otro se cumple a la par que el hecho físico y esta continuidad, que es azarosa, “es percibida como sensación de obscenidad”: “Esos cuerpos mezclados que se tuercen, que desfallecen y se abisman en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que más tarde los consagra en el silencio de la corrupción”.⁴

He aquí la importancia del erotismo y de la identificación del otro por medio del cual se accede al plano de lo intemporal, de lo sagrado. Es, en definitiva, esta búsqueda de la “verdad del ser”, como afirma el mismo Bataille, lo que no sólo justifica, sino que hará inevitable el entrar en el círculo de lo erótico, que es al mismo tiempo de la comunicación y, en definitiva, de la vida: *Tus caricias me arden / como tus palabras. / Me dueles.* (“Tarde”, en *Alas fatales*, p. 58).

Entendemos entonces la intuición excepcional de María Calcaño, que transmuta el objeto amoroso vago, ideal —y, por lo tanto, poco menos que inexistente— del Romanticismo, y lo atrae al plano vital y esencial de lo erótico. Por otro lado, al erotismo, vivencial, y asumido de la poeta, es necesario agregar el tratamiento poético que éste recibe en su obra. Porque la poesía misma tiende a eternizar al humano y su mundo, a la disolución de las barreras que aíslan al individuo de sí mismo. Tiende, en definitiva, a la fusión de los signos, y es esto lo que le permite a Bataille decir que “la poesía lleva al mismo punto que cada forma del erotismo: a la indistinción, a la comprensión de los objetivos distintos. Nos lleva a la eternidad, nos lleva a la muerte, y por la muerte a la continuidad: la poesía es la eternidad, es el mar unido con el sol”.⁵

Poesía y erotismo son, pues, dos vías por las cuales María Calcaño accede a la verdad y, a través de ella, a la vida. Su obra

penetra las fronteras que su tiempo, su ciudad y sus contemporáneos conformaban alrededor de ella y dispara un dardo hacia el futuro, hacia un lector ideal, posterior, que acceda a ella desprejuiciadamente. No otra explicación se puede encontrar a la reacción moralista y sentenciosa provocada por sus libros, y que la sepultó hasta hoy en el más sólido silencio.

REFERENCIAS

- Adrianza A., Herculino: *Estanca y marinera*. Biblioteca de autores y temas zulianos, 1965. 3
- Bataille, Georges: *Breve historia del erotismo*, p. 21. Ed. Calden, Buenos Aires, 1976.
- Bataille, Georges: *El erotismo*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1980.
- Collazos, Oscar: *Los vanguardismos en América Latina*, Barcelona, Ed. Ed. Península, 1977. 2
- Pocaterra, José Ramón: "Alas fatales de María Calcaño" en *Panorama*, 23-XII-1957.

FUNCIÓN AUTOR Y LIMITACIÓN DEL SENTIDO EN LA POESÍA DE MARÍA CALCAÑO

LOS VENEZOLANOS SABÍAMOS POCO o nada de María Calcaño hasta no hace mucho. Nacida en Maracaibo (1906), su obra poética fue silenciada por más de medio siglo por causa doble: silenciada, en primer lugar, y como buena parte de la producción literaria de provincia, por la imposibilidad de acceder a los incipientes circuitos de difusión y distribución de los bienes culturales con los cuales contaba la nación a inicios del siglo XX. Acorralada y desconocida, además, porque su poesía tocaba fibras sensibles de la moral en uso, en una ciudad que se ha distinguido a lo largo de su historia por alimentar un persistente y aguerrido conservadurismo.

La lectura de su obra es, pues, reciente, y tal lectura no solo acabó por darle carácter a esa obra, carácter que posiblemente haya limitado y empobrecido el abordaje de su poesía como un todo; sino que del mismo modo, y apoyándose en el espíritu erótico que campea por sus versos, terminó por inventar al personaje mismo.

Se inventó a una mujer con un sobresaliente espíritu rebelde, una muchacha de provincia enfrentada, con el armamento poético disponible, al destino que le depara un matrimonio en el cual las edades de los cónyuges eran notoriamente disímiles; una mujer que elige, como vía de escape, un amor clandestino destinado a colmar, con el paso del tiempo, su ansia afectiva y acercarla a una felicidad poco menos que novelesca.

Visto en la distancia, y a la luz de la documentación que poseemos, no hay mucho para confirmar semejante idealización del personaje. La realidad se parece más a esto: un matrimonio, sí, con un hombre mayor del cual nacen seis hijos, una separación

forzada en buena parte por el alcoholismo del marido; y, de allí en adelante, una nueva relación amorosa que no dejó de ser, como en efecto fue, bastante normal y asentada.

Interesa indagar, con lo hasta aquí dicho, no en la vida privada de una poeta de la provincia venezolana de principios del siglo XX, sino en el modo cómo sus lectores terminaron tejiendo una madeja que, a fuerza de voluntarismo, asoció abusivamente la vida de la autora con su obra, imponiendo una vía perfectamente unívoca de recepción de sus textos. En otras palabras, se construyó una función autor, en términos de Foucault, indistinguible de los datos biográficos disponibles sobre el escritor. De acuerdo con Foucault, la función autor, como mera categoría interna del texto es “la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido” (Foucault, 1999: 23) . Si, además, esa de por sí limitante función autor se asocia de forma mecánica con eventos reales o imaginarios de la vida del escritor, no será difícil concluir que se le está restando a la obra la oportunidad de desplegar una variada gama de sentidos que quedarán aplastados, y por lo tanto desconocidos, bajo el peso de la lectura e interpretación dominante.

Hubo, eso sí, buenas razones para que la obra poética de María Calcaño haya sido recibida de forma más o menos unívoca; recepción apoyada esencialmente, como ya se dijo, en un modo de aparición de lo erótico.

La primera razón es de carácter extraliterario y puede resumirse afirmando que a sus lectores les venía muy bien una lectura cuyo punto focal fuese el erotismo. Se quiere decir con esto que esos lectores estaban abiertamente reñidos con el pasado literario inmediato, poblado de una poesía que, aún en sus mejores momentos, rezumaba conformismo, falta de originalidad, anacronismo y sobre todo apego enfermizo a lo regional. Resultaba, pues, sencillo apoyarse en lo que de novedoso y distinto ofrecía la poesía de María Calcaño a primera vista y oponerlo positivamente a unos antecedentes que se percibían como enteramente negativos. Al ser contemporánea de aquellos escritores anacrónicos, María Calcaño venía a constituirse en fehaciente de que la visión condenatoria del pasado estaba bien justificada.

En este contexto, el erotismo fue elemento clave a la hora de argumentar tanto la modernidad literaria de María Calcaño como su capacidad de subvertir los moldes sociales establecidos. Sin embargo, el erotismo está presente en su poesía de manera preponderante solo en su primer libro *Alas fatales* (1935). Su segundo y tercer título, *Canciones que oyeron mis últimas muñecas* (1956) y *Entre la luna y los hombres* (1961), manejan un discurso que apunta, las más de la veces, a una intimidad no siempre sustentada en lo erótico, si bien es cierto que tal temática sigue presente especialmente en el último título citado. Lo mismo puede decirse de *La hermética maravillada*, libro de 1938, recientemente descubierto y editado.

Alas fatales llena sus páginas de un discurso erótico desafiante. Se trata de una poesía que se complace en la evidencia. De ella puede decirse que contiene un juvenil desparpajo frente a un tema a todas luces escabroso, además de una clara intención de escandalizar al auditorio.

Cito parte de su poema “Deseo”:

Ábreme la vena,
Abundante...
¡Que la tengo estrecha!

Déjame una brecha
Que me dure
El goce
Del hombre delante.

De este poema decíamos, hace ya veinte años, en el prólogo a mi *Antología poética de María Calcaño*:

Si es cierto que existe un contenido de importancia capital para el ser humano, como lo es la vivencia amoroso-sexual, no es menos cierto que en un poema como éste hay un evidente placer de la trasgresión, de ir más allá de lo permitido, por encima de los cánones morales valores de un determinado grupo social; es un acto de afirmación que María Calcaño lleva a cabo a través del

poema y que la sitúa en el marco de la desmesura que caracterizó a los movimientos de vanguardia. (en Calcaño, 1983: 49)

La presencia de este erotismo abierto y desafiante se mantiene sin alteración a lo largo de su primer libro. La escritora usa sin contención un código alusivo a lo sexual que se apoya categóricamente sobre un vocabulario en el que abundan sustantivos como pecado, deseo, carne y muy explícitos verbos al estilo de abrir, lamer, chupar, sembrar, etc.

No te pediré más
 Cuando me siembres
 ¡ya seré para ti
 el retazo de tierra fértil
 carne florida
 al chupar tu raíz!
(Sembrador)

Crece sobre mi carne dolorosa
 lamiéndome hacia adentro,
 hoguera deliciosa

¡Quémame duro, hondo!...
 ni en mi dolor reparo
 cuando te pido
 recia lastimadura.
(Me ha de bastar la vida).

Resulta cuando menos curioso comprobar que en un libro como *La hermética maravillada*, cuyos poemas están casi todos fechados en 1938, se percibe ya una notable diferencia temática con *Alas fatales*. Y aunque la propia autora, en carta dirigida a Héctor Cuenca, afirme que ese libro “guarda en el fondo inmenso de mi ser la fragancia femenina más exquisita”, está claro que el concepto de lo femenino sobrepasa, en esta declaración de la escritora, lo estrictamente erótico. Si en *La hermética* abundan los poemas de tema amoroso, sorprenden también en este libro temas

cuya intimidad no evidencia erotismo alguno; tal es el caso de lo familiar, por ejemplo, traído a colación mediante la mención de los hijos:

Mis niñas de 12,14 y 16 años,
¡mi casa con auroras!
Ellas, tributo de aquel júbilo de muchacha
que se echaba a los campos
porque ya no cabía en la casa.

Ese reflejo de lo cotidiano, que puede terminar siendo la antítesis de lo erótico, está en general ausente de sus otros libros, y especialmente de *Alas Fatales*. Otro tanto puede decirse de esos textos de *La hermética*, que se ocupan de problemas sociales o de personajes particulares que tipifican la pobreza y la indigencia.

No poseemos, como he intentado establecer hasta aquí, suficiente información documental que nos permita evaluar acertadamente hasta qué punto el contenido poético del primer libro de la Calcaño generó un efectivo movimiento de rechazo en los círculos intelectuales de su momento. Las pocas referencias a ese rechazo pueden encontrarse en artículos periodísticos escritos por amigos a raíz de la muerte de la escritora, y se le marca más como una reacción silenciosa y maledicente que como la respuesta explícita y combativa de un grupo social que se siente atacado en sus valores sustantivos. En todo caso, no se ha encontrado hasta hoy ningún documento de la escritora reaccionando a ese eventual rechazo de su obra. Tampoco poseemos ningún escrito en el que se ataque abiertamente a la escritora por el contenido de su libro inicial; muy por el contrario, los documentos encontrados apuntan a una recepción positiva de la poesía contenida en *Alas fatales*. Si bien es cierto que entre las voces que reaccionaron positivamente a la aparición del libro, no hay ninguna que pueda considerarse como representante de la élite intelectual zuliana del momento.

Un ejemplo estupendo de tal recepción positiva puede encontrarse en la carta que en 1935 le dirige Andrés Eloy Blanco, en la cual le expresa con inusual entusiasmo su opinión sobre *Alas fatales*:

Su libro quema, María Calcaño. Tengo los dedos y los ojos abrasados de leerlo y de tenerlo. Se abre el libro, y se enciende como yesquero. Se cierra, se apaga, pero queda uno chamuscado. [1]

Tal vez menos poética, pero igualmente generosa, es la carta en la que, desde Montevideo, Héctor Cuenca le informa a la escritora de su intención de dictar en aquel país una conferencia sobre poesía Venezolana:

Se me ha pedido una conferencia sobre poesía venezolana en la Escuela de Declamación de esta ciudad y yo quisiera hacerla sobre 3 poetas venezolanos, que pienso es de lo más grande que tenemos: Andrés Eloy Blanco, Antonio Arráiz y María Calcaño.

Todo lo hasta aquí dicho apunta al hecho cierto de que por razones no atinentes en su totalidad al texto poético, se produjo un particular proceso de recepción de ese texto por parte de los lectores que, pasado el tiempo, se encontraron en el trance de redescubrir, y por lo tanto de releer, influidos por su propia circunstancia, una obra que había estado sumida en el olvido cerca de treinta años. Postulo, pues, que las necesidades propias de tales lectores dieron primacía a un sentido de la obra apuntalado en lo erótico, dejando de lado otros temas y elementos constitutivos del texto, susceptibles de análisis y por lo tanto capaces de ampliar la gama de lecturas y sentidos inherentes al texto. Se pasa revista, a continuación, someramente, algunos de esos temas.

Los poemas de María Calcaño suelen utilizar dos modos de disposición del discurso: o bien se trata de un texto cuyo yo poético se dirige a una segunda persona que asumimos es el amado; o bien se trata de poemas donde suele narrarse algún evento. En ambos casos se pone de manifiesto un yo actuante, que si no llega a serlo, recuerda con insistencia la función personaje, propia de la narrativa. Sólo alternadamente, y de modo especial en su último libro, se puede encontrar unos pocos textos que evaden esta disposición acercándose a una forma más contemporánea donde el yo poético emite un discurso sin destinatario preciso y alejado de la narración de evento alguno.

Ambas formas son disposiciones clásicas y sobre todo la primera ha sido tradicionalmente la preferida del discurso poético-amoroso. Se trata de una como epístola sentimental en la que se involucran solo dos individuos. Esta especie de privacidad del discurso favorece el desarrollo de la intimidad y de lo oculto.

Lo erótico es un elemento importante de lo íntimo pero no el único. En el caso de María Calcaño su discurso evoluciona desde lo erótico abierto a uno que despliega una variedad de recursos en su estrategia de mostrar lo íntimo. Quizá el más visible de ellos sea la asunción de un tono infantil que viene muy bien con el título de su segundo libro *Canciones que oyeron mis últimas muñecas*. Aunque se trata del libro de una mujer madura, que al momento de su publicación se sabe ya condenada a muerte, la voz poética despliega un tono de inocencia inexistente en *Alas fatales*. Lo confirma la propia escritora en correspondencia dirigida a Héctor Cuenca: “(es una obra) de carácter pueril, hecha en un estilo ligero y una lluvia de pasiones sencillas”.

Lo infantil, en su poesía, mantiene el discurso amoroso en un plano donde lo erótico, si existe, se encuentra atenuado y disminuido.

Si ya te tengo
Te llevo secuestrado
En mi pecho

Contigo huyo cantando
Primavera adentro

Rey!
Tan valiente y tan grande
Y cómo te escondes
Igual que un pajarito de nada
En mi corazón!
(*Entre la luna y los hombres*, 26)

Por esta vía llegamos a textos con un tono mucho más confesional que declarativo. Incluso en aquellos en los que existe una

segunda persona virtual a quien se dirige el mensaje, la estructura del texto fuerza una recepción que se percibe más cercana al monólogo interior, a la reflexión psicológica que propiamente a la comunicación entre individuos. Y puesto que María Zambrano nos ha enseñado que “la confesión es el lenguaje que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal” (Zambrano, 1987: 61), no podemos sino realzar la condición confesional de estos poemas que no apuntan directamente al otro, como lo hace el erotismo, sino que se satisfacen con recorrer por dentro, minuciosamente, la casa íntima del yo poético.

Este modo de asumir lo íntimo permite a la poeta recorrer escenarios difíciles de asociar, las más de las veces, con el erotismo: escenarios tales como lo religioso, lo familiar, el ambiente, la preocupación social y la muerte. Por esta vía se despliegan también diversos modos de presentación del yo poético.

El tema de la muerte seduce de manera especial al lector porque se desarrolla a lo largo de toda la poesía de María Calcaño variando su calidad semántica a medida que nos desplazamos de un libro a otro.

Así, por ejemplo, la muerte en *Alas fatales* funciona como complemento de lo erótico en el sentido que Bataille le dio a esta asociación. El erotismo, *per se*, es conciencia de la finitud y de allí que, como el arte, sea ejercicio privativo del género humano. Pero el ejercicio erótico marcha a contracorriente de la muerte.

María Calcaño supo encontrar y utilizar en sus poemas esta asociación entre muerte y erotismo. Si la primera genera angustia, el segundo la aleja aunque no sea más que momentáneamente.

Yo sé que he de morir
Que ha de venirme eso...
Pero no quiero llantos
Ni dobles de campanas
(...)
bésame intensamente
júrame que me quieres
y descíñeme este peso de angustia.

Después...
¡Qué importa!
Vendrán otras mujeres
A borrarte mis besos...
("Zeta")

El abordaje más dramático del tema es sin dudas, el encuentro del yo poético con su propia muerte. En el poema "Perdió la muerte sus buenos días" de un evidente carácter autobiográfico, no puede dejar de observarse el uso de códigos que no solemos relacionar con el acercamiento a esa forma de intimidad que representa la muerte. El poema asocia al tono trágico, de esperar en estos casos, una mirada satírica que aligera notablemente la solemnidad del tema y deja translucir una atenuada postura religiosa de aceptación y conformidad

Tener que morirme
En esta época
Con una muerte
Tan desacreditada
Antes llegaba ella
Con su paso natural
Y nos desvanecía....
(...)
Y tocarme a mí ahora
Esta muerte sabihonda
Muerte de clínica y de laboratorio
Metida en cámara
De oxígeno,
Entre penicilina y radioterapia
Irme con esta muerte
Tan antipática
Y con tantos siglos encima
Me da pena...
("Perdió la muerte sus buenos días")

La muerte es un tema que se torna cada vez más frecuente a medida que se avanza cronológicamente en la obra de Calcaño. Ello puede deberse a la persistencia en ella, y a lo largo de toda su vida, de una visión del mundo marcada por el Romanticismo. Pero es también un tema profundamente asociado a la experiencia personal de la escritora, obligada a enfrentarse a una muerte inminente. Se explica así la abundancia de alusiones en su último libro y que no faltan en esos *Micropoemas*, recopilados al final de *Entre la luna y los hombres*. Muchos de esos textos, más que poemas, semejan aforismos o sentencias mediante los cuales se expresa la reflexión lúgubre de una conciencia atormentada por la idea de la muerte.

Habría que decir, en fin, que hay en esta obra un ejercicio particular de intrahistoria poética (Rivas: 2000). Una visión del mundo desde la posición de subalternidad asociada a su condición de mujer recorre y condiciona la expresión de un aguerrido erotismo y da voz y proyección a múltiples roles “propios” de la condición femenina. No se trata, en todo caso, de la denuncia de la condición de subalternidad de la mujer sino de la asunción, de parte del sujeto poético, de roles asociables con esa misma subalternidad

Esta visión de la mujer puede encontrarse en la obra de María Calcaño relacionada con distintas materias. Quizá la primera de ella sea su forma de asumir, al menos declarativamente, la poesía. Los títulos de sus libros, por ejemplo, parecieran indicar que la poeta se inscribe en el canon literario desde una perspectiva acorde con lo que, socialmente, se consideraba entonces que debía ser la literatura escrita por mujeres; es decir, una literatura cuyos ejes fundamentales fuesen el amor, la maternidad y la niñez, con las consabidas connotaciones domésticas que tales temas traen aparejados. *Alas fatales*, *Canciones que oyeron mis últimas muñecas*, *La hermética maravillada* e, incluso, *Entre la luna y los hombres*, título este último que pertenece a la poeta y que sus editores póstumos conservaron, son consistentes con esa visión de literatura romántica y hasta cierto punto inocente que debían escribir las mujeres.

Sus poemas amorosos abundan, además, en fórmulas donde el amor se expresa manifestando sujeción a la figura masculina o reforzando el modo como la sociedad del momento percibe la relación marital. Quien encarna el sujeto poético suele representarse a sí misma como objeto pasivo, destinataria del deseo del hombre. La manifestación de su propio deseo no excede el carácter de una invitación y bienvenida al Otro masculino. Expresiones al estilo de “tenerme”, “tomar(me)”, “oprimir(me)”, dan cuenta de esta representación del amor desde una posición de sujeción del sujeto femenino al masculino. A todo ello debe añadirse que no pocas veces la declaración amorosa del sujeto femenino se asocia explícitamente con la procreación con lo que, a la larga, se intenta caracterizar de un modo que sea socialmente aceptable la propuesta amorosa:

Y él, en el instante pleno
en que me ha de oprimir toda...
Perseguidor de niños.
 (“Boceto de mi semblante sin edad”)

Y es así como también quiero su rostro
parecido al tuyo.
El rostro de mi niña
copiándote en el viento.
 (“Dádiva de tu sangre más allá de la muerte”)

Nos encontramos, pues, frente a una propuesta poética que, a la par que se presenta como retóricamente insurgente, exhibe una representación subordinada del sujeto femenino.

Solo para ilustrar la evolución del discurso erótico femenino en Venezuela, y cómo el sujeto poético cambia el rol pasivo y sumiso por uno activo y dominante, citaré brevemente un poema de Lydda Franco Farías:

cuando la mano toca
el dormido instrumento activa
su velamen

cuando la boca hace su trabajo de orfebre
en sabbat
en oriflama
de entre tus muslos sale un vellocino de oro
una serpiente emplumada...
(Franco. 2002: 205).

Está claro que no se aspira con la introducción de este texto de Lydda Franco, ni cuestionar la condición estética de la obra de María Calcaño ni proponer que una escritora de la primera mitad del siglo XX escribiese como otra que alcanzó a vivir hasta los primeros años del siglo XXI. Se pretende, en todo caso, resaltar la necesidad de revisar un modo particular de recepción de la obra poética que, dejándose llevar por el entusiasmo, descuidó particularidades textuales tan pertinentes a la interpretación de texto como las aquí señaladas.

Concluamos que la desconocida escritora de hace apenas muy pocas décadas, sigue siendo, en cierto modo, desconocida. El furor analítico e interpretativo que siguió al redescubrimiento de su obra en los años ochenta ha de considerarse una lectura oportunista, que cerró, para su poesía, la posibilidad de desplegar sus múltiples campos semánticos, una lectura unívoca y, en definitiva, empobrecedora.

Hay todavía en la poesía de María Calcaño, un campo virgen para la exploración y el descubrimiento, para el disfrute y el análisis. La aparición de textos hasta hoy desconocidos, como *La hermética maravillada*, por ejemplo, las puertas a nuevas lecturas; lecturas que están a la espera del lector acucioso capaz de materializarlas.

REFERENCIAS

- Calcaño, María. (1935). *Alas fatales*. Nascimento, Santiago de Chile.
- _____. (1983). *Antología poética*. Selección y prólogo de Cósimo Mandrillo. Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.
- _____. (1956). *Canciones que oyeron mis últimas muñecas*. Asociación de Escritores de Venezuela, Caracas.
- _____. (1961). *Entre la luna y los hombres*. Ediciones Amigos, Maracaibo, Venezuela.
- Foucault, Michel. (1999). *Literatura y conocimiento*. Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela.
- Franco Farías, Lydda. (2002). *Antología poética*. Incudef, Coro, Venezuela.
- Rivas, Luz Marina. (2000). *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia de Venezuela*. Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela.
- Zambrano, María. (1987). “La confesión: género literario y método”. *Antología, selección, textos*. *Anthropos* 2. Barcelona.

LYDDA FRANCO FARÍAS: ACTOS DE GUERRA

LYDDA FRANCO FUE UNA mujer para la guerra. Primero la guerra política, la de los años sesenta del siglo pasado, asumida con la moderación y el bajo perfil del soldado realmente comprometido.

Mientras sobraba quien se calzase aquellas famosas botas rústicas marca Frazzani y, uniformado con jeans y camisa kaki, recorriese tertulias y cafés anunciando la siempre inminente y nunca cumplida subida a la montaña, Lydda aguantaba la peor parte de la guerra: la difícil clandestinidad urbana, la inevitable marginación que ella produce y la más digna de las pobreza.

Esa guerra, la de Lydda, no terminó con la llamada pacificación, solo cambió de tono y de escenario: se mudó a su poesía. Dudo que exista una poesía tan aguerrida, tan peleona como la suya. Su obra fue política hasta el último verso, escrito, seguramente, horas o minutos antes de la muerte. Pero a medida que la guerra concreta se alejaba en el tiempo, su discurso poético incorporó, una tras otra, un conjunto de marcas, temáticas y formales, que enriquecían su concepto inicial de guerra. De modo que si en *Poemas circunstanciales* (1965) aún se alude directamente al conflicto de los sesenta, hasta el punto que el amor, por ejemplo, es sinónimo de «boina roja / corazón alerta», en lo sucesivo es fácil percibir cómo la escritora mediatiza, aleja, la presencia de esa circunstancia para incorporar otros temas y perspectivas por medio de los cuales se expresará su permanente enfrentamiento con la realidad circundante.

Poemas... es el más evidentemente político de sus libros, y ello se explica por ser este un texto de 1965, en plena insurgencia guerrillera en Venezuela. Sin embargo, y muy a pesar del carácter

político de muchos de ellos, los textos allí incluidos no enuncian de modo directo el conflicto insurreccional. Por el contrario, podría decirse que el abordaje del asunto es siempre tangencial, como si la conciencia poética que construye el texto se resistiese a la evidencia de lo inmediato. Podría pensarse, incluso, que se trata de una forma de ocultamiento, de una clandestinidad muy apropiada para el ambiente de represión que entonces se respiraba en el país. El texto juega a mostrarse ocultándose. Un buen ejemplo lo constituye la secuencia de textos que en *Poemas circunstanciales* comienza con la interrogante «¿Qué hacer?». El recurso alude al famoso texto de Lenin titulado, no tan coincidentalmente, *Qué hacer*. A pesar de la evidente asociación, Lydda orienta las interrogantes acerca de qué hacer a lo estrictamente social, pero desde una perspectiva más bien interior, reflexiva, incluso existencial. Vale decir que no está presente en estos poemas la inmediatez realista que solemos asociar con la poesía de contenido político. Un verso explícito, en el que la poeta se interroga acerca de «qué hacer/ para sofocar el ruido persistente de los fusiles», termina por ser una excepción en un contexto de versos que apuntan a enunciar lo social desde una perspectiva humanamente intimista y esencial.

Qué hacer si no hay espacio para el grito postergado
 si la violencia está incubada en las axilas
 si el amor se está licuando en la saliva

No hay pues, ni en *Poemas circunstanciales*, ni en sus otros libros, una propuesta única e integradora en lo que respecta a ejes temáticos. En cuanto lectores, estamos en la obligación de no forzar una lectura que se apoye exclusivamente en el conocimiento de su personal militancia política. Su poesía navega con libertad de un tema a otro y con frecuencia parece acercarse más a lo intimista y a lo amatorio que a la exterior contemporaneidad histórica de quien escribe.

De modo que, si nos preguntásemos en qué reside lo combativo en la poesía de Lydda Franco, habría que responder que pocas veces reside en la explicitud del poema político. Lo combativo parece estar, antes bien, en la inconformidad que mezcla

la denuncia de un hecho general con la confesión de un sujeto poético que se describe inconforme, al tiempo que pone en juego elementos como el amor y el erotismo.

Enunciaré a continuación, por razones de espacio y tiempo, solo tres elementos, adicionales al político, que me parece indispensable resaltar en el conjunto de la obra poética de Lydda Franco.

En primer lugar, se debe destacar la conciencia que la escritora tiene del proceso de maduración de un *ars poetica* propia. Como primer efecto, tal proceso la aparta de una eventual poesía sosamente comprometida. Quienquiera que haya esperado que su obra fuese una muestra del entonces muy aludido realismo socialista se dio de bruces, ya desde 1965, con una escritora muy consciente de su oficio, más allá de la militancia política. Por eso puede decir en aquellos *Poemas circunstanciales*:

Estoy subestimando las posibilidades
de empezar a cantar con voz distinta
ahora soy un químico impaciente
vierto frases extrañas
combino frases extrañas
espero resultados inminentes.

La consecuencia es una poesía en tránsito constante. Un discurso que evoluciona a ojos vistas de un libro a otro y que muestra, al lector atento, su indetenible proceso de transformación y cambio, tanto en los temas elegidos como en el lenguaje para abordarlos. Hay en la obra de Lydda Franco una militancia estética rigurosamente asumida. Es poeta antes que activista. Y aunque sea un recurridísimo lugar común, no puede dejar de decirse que la búsqueda de un lenguaje propio, el manejo en profundidad de la lengua, la reflexión y conocimiento de la mecánica del poema, son una línea de acción que no cesa a lo largo de su escritura. Sus libros, pues, se mueven, se renuevan, en la medida en que se alejan del anterior, y muestran que la conciencia poética tras cada verso se niega a anquilosarse, a sentirse satisfecha con lo ya alcanzado. Se trata de una forma de vivir: no solo escribir

poesía, sino mutar constantemente como si se negara a dejarse alcanzar por una retórica establecida y “exitosa”.

En segundo lugar, se me hace cuesta arriba no referirme a lo que por comodidad llamaré el feminismo de la poesía de Lydda Franco, aun a sabiendas de que la escritora habría rechazado con vehemencia que se le tildara de feminista. Lo cierto es que hay en sus textos, repetidamente, la visión de la mujer como un ser en pie de lucha. He aquí un ámbito al que se ha trasladado cómodamente su impulso de guerra. Se trata de rescatar el rol de la mujer en el conjunto de la sociedad, de una lucha integral inseparable de la dimensión política que el esfuerzo requiere:

ten en cuenta muchacho de las cavernas
que he ido ganando el derecho
a perder de igual a igual el paraíso
la paciencia
a compartir la cama
el santo y seña
el mundo
fifty fifty
o no hay trato
(“Una”)

Lo esencial aquí es constatar el desarrollo de una voz poética que sin esfuerzo logra un tono esencialmente femenino cuyos rasgos pertinentes son por demás difíciles de identificar. Tal y como lo quiere la teoría feminista de la literatura, buena parte de la poesía de Lydda Franco exhibe un carácter tal que el lector no puede sino asociarlo con la voz y presencia femenina que yace tras el texto, sin que importe cual sea la materia tratada. Porque si es cierto que tal identificación del sujeto poético es relativamente fácil cuando se lee un poema erótico, por ejemplo, nada distinto sucede a la hora de enfrentar un texto cuya materia se acerca más a lo reflexivo que a lo abiertamente filosófico.

La obras de Lydda es, en fin, una poesía cargada de humor. Humor e ironía hacen que sus versos sean alegremente iconoclastas, divertidamente cuestionadores, burlescamente frescos y expresivos.

Este rasgo, que la escritora fue afilando minuciosamente a lo largo del tiempo, resume en cierto modo su vida política y su vida literaria. Esta es la expresión final de su capacidad de cuestionar el mundo y de su esfuerzo por lograr su propio lenguaje poético. Decir que se trata de una poesía subversiva es sin duda una buena manera de describir la obra de Lydda Franco. Y, como ya se dijo, lo político es solo una forma, entre otras, de subversión. Su estrategia más aguda para subvertir lo estatuido es, a no dudarlo, la burla y el descreimiento. No hay tema, por serio que pueda parecer, que no sea abordado con el gesto de una niña traviesa que se complace en desubicar los hitos de la seriedad, lo importante, lo trascendente. Con un acto de rebeldía de largo aliento, Lydda emprende una campaña desestabilizadora que sacude los cimientos de la norma, lo aceptado, lo socialmente bien visto. Ve lo que no vemos:

una tarada cuya lucidez irreprochable me permite
 avizorar el reverso de las cosas y las personas
 abismos y claridades que otros no ven o no quieren ver
 (“Descalabros en obertura”)

Lo subversivo, claro está, no siempre se enuncia y se anuncia de modo tan directo. Lo subversivo se filtra en su poesía y se convierte en estrategias verbales, en ironía iconoclasta, en burla abierta y en tantos otros recursos que avivan, por distintos medios, el tono de cuestionamiento que da carácter a su obra.

Si existiese la categoría, bien podría afirmarse que la poesía de Lydda Franco es una poesía de protesta. Pero una protesta llevada al límite de su madurez estética; que ha trabajado minuciosamente sus métodos; que ha ensayado una y otra vez los procedimientos que llevan a la consecución de ciertos efectos sobre el lector y la lectura. Se trata, en fin, de una obra poética que a la par que subvierte la visión canónica de la realidad, se subvierte a sí misma, se mira cambiar, crecer, madurar en un proceso constante y sin límite definido.

Recursos como la ironía, la burla y la subversión proveen a la obra de Lydda Franco de una capacidad de directa con sus lectores. Cualidad puesta constantemente a prueba y siempre exitosa

como lo probó reiteradamente el público que acudía en masa a sus recitales. Es una poesía incisiva y abierta, densa y comprensible. Ese mismo público consagró algunos de sus poemas hasta el punto que no podía ella terminar ninguno de sus recitales sin leer esos “clásicos” que la audiencia pedía como si se tratase de una cantante de rock.

La poesía de Lydda es, ya para terminar, una obra para ser compartida, para reír con ella, y también para reflexionar sobre la grave densidad de lo que comunica, Poesía, como una fiesta, para ser disfrutada por muchos.

POR LA TANGENTE: FORMAS DE APARICIÓN DE LO POLÍTICO EN LA POESÍA DE GUSTAVO PEREIRA

NO HAY PEOR FAVOR para un texto poético que el endilgarle una etiqueta que, en lo sucesivo, condicione su recepción por parte del lector.

Ha sucedido a lo largo de la historia de la poesía y seguirá sucediendo, seguramente. El caso de la poesía escrita por mujeres es un ejemplo clásico. Durante mucho tiempo no fuimos capaces de leerlas más allá del tópico amoroso o familiar. Todavía deambula entre nosotros María Calcaño buscando quien ose leer su obra sobrepasando el evidente erotismo que la caracteriza e internándose en otras claves profundas de su obra, que las tiene y en abundancia.

Sabemos que Gustavo Pereira es un hombre de izquierda, comprometido desde siempre con el devenir nacional. Eso no autoriza a nadie, sin embargo, a hacer de su poesía un ariete político. Qué flaco favor si convirtiésemos esa maravillosa obra en simple expresión literaria de nuestra visión política.

El asunto político es, a no dudarlo, el más difícil de abordar cuando un lector se acerca a la obra de cualquier poeta. Lo político está marcado por los prejuicios que arrastra ese lector y por la amenaza constante de empobrecer el poema leído. He allí por qué los críticos prefieren navegar en otras aguas que se llaman forma o ironía o erotismo o mitología o subjetividad, o con cien nombres más, al tiempo que hacen un no siempre imperceptible esfuerzo por evitar el tema político, por muy evidente que este sea en la obra estudiada.

Un movimiento salvador en ese sentido es el de José Balza en el prólogo a la *Poesía Selecta* de Gustavo Pereira, publicada

por Monte Ávila Editores. Se preocupa Balza allí por dejar establecido, y cito textualmente, que:

Aunque Gustavo Pereira ha escrito numerosos poemas de tema político: crítica a los poderosos, desprecio a los corrompidos, ironía hacia los hipócritas, denuncia de la pobreza, caricaturas de los adinerados, una estadística sorprendente demostraría que tales textos no constituyen lo predominante en su obra. Tal vez, como sugiere Marx, el autor trasciende la red perversa del factor económico y político para ir hacia la desnudez del mundo. (Balza en Pereira, 2004:XXXI)

Se puede, simultáneamente, acordar y discordar con esta afirmación de Balza. En efecto, si se busca la alusión política directa, evidente, en la poesía de Pereira, la encontraremos mucho menos de lo que para algunos era de esperar. Pero eso no debería extrañar a nadie si se considera que Pereira se inscribe, al momento de iniciarse como poeta, en una propuesta que por un lado cultiva la militancia política, el análisis de los acontecimientos históricos, el compromiso vital con los marginados; y del otro aborrece cualquier rastro excesivo de realismo en la poesía, sobre todo si ese realismo propone el descuido de las formas y el desinterés por el hallazgo estético.

Lo que sabemos a ciencia cierta, por ahora, es que Pereira no es un ser conformista y que la capacidad de cuestionamiento, que trae siempre aparejada la inconformidad, seguramente ha buscado vías para penetrar en sus textos poéticos. Una verdad de Perogrullo es afirmar que la primera vía de cuestionamiento es, y debe ser en todo poeta, el desafío a las formas establecidas. Se trata de ese proceso que solemos identificar con la fórmula buscar su propio lenguaje. El mismo Balza cita, de boca de Ludovico Silva, lo que a no dudarlo es el mejor elogio que se le puede hacer a un escritor y que trae agua a lo que trato de afirmar. Dice Ludovico Silva que “Pereira posee un estilo, cosa que muy pocos escritores poseen”.

A mi modo de ver, el estilo de Pereira está firmemente marcado por algo que llamaré por ahora un no querer ser. Desde sus

primeros poemas, se tiene la impresión de que el poeta trabaja con rigor lo que quiere decir, lo busca con cuidado, lo decanta, y luego lo expresa en un lenguaje que no se diferencia, o al menos parece no diferenciarse, mucho del lenguaje coloquial. Pero, como sabemos que la poesía no se hace de la nada, no hay por qué caer en semejante ilusión de espontaneísmo o de ingenuo coloquialismo. Tiene más sentido pensar que se trata del hipócrita descuido que describía Aníbal Nazoa en *Las artes y los oficios* al ocuparse de la vestimenta del arquitecto

el buen arquitecto —decía Nazoa— es un ser desharrapado que lleva un pantalón arrugadísimo, una franela rota y una chaqueta demasiado corta,

Y luego sigue:

A menudo sucede que toda esta vestimenta, al parecer adquirida en algún mísero mercado popular, proviene de los mejores centros de la moda mundial: la chaqueta ha sido cortada por uno de los sastres más famosos de Londres, el pantalón es una creación exclusiva de Lechambon de París, la franela es un recuerdo de la Feria de Muestras de Helsinki, (Nazoa: 2002,86-87).

No quepa duda de que este, y solo este, es el tipo de descuido que un poeta tiene con el lenguaje. De modo que, si el lenguaje de Pereira, comparado con el de sus contemporáneos puede llegar a parecernos menos trabajado, menos preocupado por el uso de abundantes y evidentes figuras retóricas, más inclinado a una expresión llana y directa, no perdamos nunca de vista que se trata, en el conjunto de trampas y artificios que un poeta elige en la conformación de su estilo, de la elección particular de Pereira.

La poesía de Gustavo Pereira, ya se dijo, no apunta siempre al tema político; puede, en cambio, decirse de ella que se enfoca de manera regular al disentimiento. Y ese disentimiento se enlaza con seguridad a una visión del mundo que, finalmente y de una manera u otra, incide en una percepción particular de lo político.

Si se revisa desde sus inicios la poesía de Pereira, no es difícil percibir en ella un distanciamiento, llamémoslo analítico, de la realidad. Esto sucede en libros tan tempranos como *El interior de las sombras* de 1968, en cuyo primer poema titulado “Casa de los desposeídos” se nos informa de la existencia de “un ojo que no puede verse a sí mismo sino como reflejo del otro”, al tiempo que en el último verso se implora ser acogido por siempre en la casa de los desposeídos. Como puede notarse, todo esto es demasiado etéreo, inaprensible en su significación. Ese otro aludido en el primer verso bien puede ser una voz interior, un alter ego, un constructo psicológico que no abandone nunca el yo íntimo del poeta. Lo mismo puede decirse de esa casa de los desposeídos de la cual nunca llegamos a saber con certeza si alude a un colectivo o es la concreción de un estado de soledad expresado con la ambigüedad propia de la poesía.

Lo que interesa destacar, con este ejemplo, es la evidencia de una disconformidad, de un descontento esencial que busca vías apropiadas para manifestarse. Ya vendrán otros poemas cuyo acercamiento a la realidad tangible será mucho más evidente sin que lleguen a ser necesariamente políticos en sentido estricto.

En el mismo libro puede uno encontrarse con un poema como el titulado “Nadie se enfada”. Allí pareciésemos estar tocando una cotidianidad mucho más cercana, tangible pues “... las frutas aumentaron, la leche también /El panadero pone menos harina en el pan/ Qué pasa todo esto es un robo qué pasa nadie se enfada/ Salgo del café silbando como los otros”.

Es probable que todo cuestionamiento orgánico de la realidad comience con la ironía y el cinismo en su dimensión filosófica. Propongo que una actitud de distanciamiento, de cuestionamiento íntimo y personal, de desinterés por lo material, precede en la poesía de Gustavo Pereira a cualquier toma de partido o compromiso explícito. El cinismo apuesta por una vida marcada por la sencillez y la renuncia a los bienes materiales y, por ende, a las formas de convivencia que tales bienes promueven. La ironía por su parte busca formas de expresión para ese disentimiento que suelen estar marcadas por el humor y la negación.

Esa especie de renuncia promovida por una actitud cínica ya fue expresada por Adelys Rivero en entrevista al poeta. Según Rivero a Pereira

“le son ajenos los laberintos del poder, las jerarquías sociales, los convencionalismos inventados por los hombres para falsearlo todo, las etiquetas, [...] las arrogancias imperiales, las injusticias, las hipocresías de la civilización” (Rivero: 2001)

No me parece muy arriesgado decir que una actitud cínica y una ironía que tiñe su lenguaje y acompaña constantemente sus textos, son fundamentos claros de lo que, al momento de la sumatoria, llamaríamos la visión política desplegada en la poesía de Pereira.

Añádase a lo anterior el claro tono filosófico de buena parte de su producción poética, manifestada no pocas veces en los últimos versos de poemas que hasta ese momento discurren en un lenguaje sencillo y frontal. Esos últimos versos aportan, como un fogonazo, un elemento conclusivo que ahonda en la capacidad de sugerencia, estimula la reflexión y el abordaje de lo existencial que le da cuerpo al texto, lo semantiza de un modo inesperado y, al mismo tiempo, como en una especie de rebote, eleva el tenor estético de un texto que hasta ese momento parecía perderse en un alarde de excesiva cotidianidad.

Tómese como ejemplo el poema titulado “Regreso al hogar” del libro *La fiesta sigue*. Se trata de un texto descriptivo, dado a la prosa, como muchas de las creaciones de Pereira. La enumeración que lo constituye es de una simpleza extrema, casi sin ambición poética:

Otra vez la misma casa
 conversando con las mismas gentes
 Las mismas gentes y el mismo olor a tabaco
 Y la misma casa con aquella pared
 Y aquella cocina
 Las mismas gentes y la casa
 se sientan en las mismas sillas comen las mismas

legumbres
se aprietan como antes exactamente como antes

Y luego, con un espacio adicional de separación del resto de texto, como para marcar su carácter conclusivo y transicional, aparece el último verso:

Yo también soy el mismo

Hemos pasado del afuera al adentro, de la descripción a la reflexión. Se trata de una epifanía súbita que, como se decía arriba, contagia al poema de un carácter filosófico, existencial, del cual carecía hasta ese momento y nos obliga, en cuanto lectores, a un acto de revisión y revalorización de lo hasta allí leído. Ese último verso transmuta, simultáneamente el poema y la lectura que de él hemos hecho.

Lo mismo ocurre con el último verso del poema “Nada sucede”, citado arriba. Ese último verso “Salgo silbando como los otros” es igualmente transicional, como he dicho al referirme a “Regreso al hogar”. Notemos además que ambos versos finales, introducen una primera persona gramatical que hasta ese momento ha estado ausente o al menos oculta en el resto del poema.

El somari perfeccionará la técnica hasta convertirse en pequeños artefactos cuyo objetivo es producir no el asombro frente a un hallazgo verbal, sino la reflexión, la duda y la angustia acerca de la siempre dilemática relación de lo que Gustavo Pereira llama la razón sensible con el entorno donde ha de desenvolverse. Para coadyuvar a la caracterización de toda su obra poética desde esta perspectiva, se puede afirmar que el somari existe en muchos de los poemas de Pereira que aparentemente no entran en ese género. A veces, parece que sería suficiente que nos dispusiésemos a aislar esos dos o tres versos claves del conjunto en el cual aparecen, e incorporarlos al inventario del somari, inventario que aumentaría, de este modo, exponencialmente.

Cinismo e ironía abren un vasto abanico de posibilidades a la expresión de lo real, promueven formas de representación enriquecidas por asociaciones no siempre evidentes, ponen en

juego elementos, símbolos y valores que terminan por formar un verdadero tejido significativo del cual deduciremos como lectores no un mensaje claro al final del poema sino la certeza de una incomodidad, de un desacuerdo al final del libro.

Todo eso es posible gracias a lo que me gustaría llamar la expresión tangencial en la poesía de Gustavo Pereira. Apunto con tal denominación a la utilización de una serie de tópicos o estrategias, en el universo de su poesía, de los cuales se puede decir que funcionan como eslabones de una cadena orientada a esa totalidad de la razón sensible que solemos llamar visión del mundo, la cual, si se quiere orgánica y eficiente, desemboca, ineludiblemente, en lo político.

No me será posible extenderme aquí sobre estos tópicos, pero me gustaría al menos enumerar algunos de ellos.

El tema de lo indígena es el que primero salta a la vista. Abordado reiteradamente por el poeta a lo largo de muchos años de escritura, lo indígena parece ir reforzándose a medida que su obra madura. Es un tema además que excede con creces el ámbito de la denuncia. La representación de lo indígena en Pereira incorpora la nostalgia y la reconstrucción sentimental de un ambiente concebido como es frecuente en la literatura, es decir, una especie de paraíso perdido. Pero aquella idealidad apunta también a hacer evidente su contraposición al hoy desde donde leemos. En Pereira el tema indígena es siempre una toma de posición ideológica que excede el propio tópico de lo indígena y apunta al país y al continente todo por medio de una inacabable reformulación de la historia.

El amor y lo erótico, de tan profusa presencia en la obra de Pereira, no pocas veces se prestan para la aparición de posturas existenciales que aluden directa o indirectamente a lo político:

Pudo ser ministro pero prefirió
regentar sus papeles
que se le escapaban
Tener poder pero qué
más poder que festejarse
en los pechos amados?
Enriquecerse pero qué

otra riqueza
a la suya que se reparte sin tasa?

La ironía y el humor sirven para ocultar y descubrir al mismo tiempo. Eso sucede a veces en poemas que a pesar de ser bastante explícitos en su sentido, obligan al lector a una mínima transición semántica a fin de aprehender su significado profundo o establecer correlaciones con otros textos del poeta.

VI Reich
Se puede caminar bajo la lluvia
a condición de que no llueva

Puede usted masticar cuanto apetezca
siempre que no piense en tragar

No está prohibido hablar
mientras se permanezca callado

Una estrategia reiteradamente usada por Pereira, utiliza un título que puede ser mucho más explícito que el resto del poema, el cual muchas veces no parece corresponder, dado el modo de construcción de su lenguaje, con el carácter denotativo del título.

Epitafio del cacique empalado

Nada del desamor que nunca di
ni del amor vencido
Nada de nada entre la
nada inútil

Nada entre nada Simplemente nada
salvo el escarnio

Así pues, la poesía de Gustavo Pereira ensaya múltiples formas que le permiten velar, asomar, decir y desdecir lo que es, antes que nada, un compromiso existencial con la vida, con la

comprensión del misterio del estar en el aquí y el ahora. Pero esa búsqueda vital no se extravía nunca por los senderos del individualismo, de lo esotérico o del esteticismo, sino que encuentra siempre su camino hacia esa expresión de lo colectivo que llamamos política.

REFERENCIAS

- Nazoa, Anibal. *Las artes y los oficios*. (2002). Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República,
- Pereira, Gustavo. (2004). *Poesía selecta*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Rivero, Adhely. (2001). “Entrevista con Gustavo Pereira”, en *Revista poesía* 130, Valencia, págs. 1-6.

POESÍA VENEZOLANA DEL SIGLO XX: EL CANON INVISIBLE

SI ABUSIVAMENTE SE RECORRE a grandes trancos la poesía venezolana del siglo XX, atendiendo no a la retórica con la cual fue escrita según las exigencias del momento, sino a sus temas, a la visión del mundo y del individuo que de ella se desprende, habría que concluir que se trató mayormente, con las excepciones del caso, de una poesía con un toque de intimidad, volcada hacia el yo, una poesía de un carácter que podríamos englobar bajo el concepto de existencialismo, es decir, que filosofa sobre el papel del ser humano en el mundo y se distingue por ser interiorista, subjetiva, psicológica.

Ya lo había visto Mariano Picón Salas, e incluso había designado a la poesía de Pérez Bonalde como hito inicial de tal fenómeno. Esa poesía corresponde cronológicamente al siglo XIX. Decía Picón Salas, en la introducción a la *Antología de la moderna poesía venezolana*, que compilase Otto D'Sola, que con Pérez Bonalde “penetra en la poesía venezolana una ráfaga de subjetivismo nórdico. (...) angustias, desesperaciones, dudas que vienen de la poesía alemana... (...) Eliminando lo puramente escenográfico, la poesía de Pérez Bonalde es ya alquitarado drama interior” (1984).

Esa línea temática se mantiene a lo largo de todo el siglo XX, en lo que parecería ser francamente contradictorio con el agitado ambiente social y político que marca todo el transcurso de esa centuria en el país.

Mientras muchos de esos poetas suelen ser individuos con una clara inclinación política, marcada casi siempre por su oposición al régimen de turno; al tiempo que militan en partidos y

facciones, sufren cárcel y destierro, o simplemente vocean su ideología con los mejores medios de que disponen, su poesía pocas veces se contamina de tan vertiginosa dinámica. La situación se repite con pocas variantes a lo largo del siglo, desde la callada pero tenaz oposición a Juan Vicente Gómez, hasta la solidaridad con los movimientos insurreccionales de izquierda de los sesenta y setenta.

Las excepciones más visibles a ese subjetivismo del que hablaba Picón Salas, encarnan en obras de abierta intención política como en el caso de Job Pim, a quien el humor le sirve de herramienta para armar sus alegatos: o en un criollismo, al estilo de Andrés Eloy Blanco que a la par que se sostiene en un particular concepto de identidad, intenta rescatar formas populares de poetizar.

Ambas vertientes se mantendrán a lo largo del siglo con textos de corte enteramente políticos, como sucede por ejemplo en Víctor Valera Mora y Caupolicán Ovalles; o en otros donde lo subjetivo se mezcla de modo evidente con alusiones a lo social como puede encontrarse, entre otros, en poemas de Juan Calzadilla y Gustavo Pereira.

Lo telúrico se manifestará, más allá de las primeras décadas del siglo, mediante la permanencia y reutilización de formas populares como la copla y la décima, además de la incorporación, por parte de un buen número de escritores, de una cierta mitología familiar en la que destaca el uso de personajes, ambientes y seres, en general, que forman parte de un microcosmos íntimo, que tiende a convertirse, sin embargo, en universo alucinante donde campea la magia y la recreación fantástica de lo inmediato y cotidiano. Es lo que sucede en la obra de poetas como Ramón Palomares, Luis Alberto Crespo, Ana Henriqueta Terán, por nombrar solo tres.

Si las líneas temáticas enunciadas caracterizan lo que llamaríamos el canon visible de la poesía venezolana, es fácil percibirse de la existencia de un extenso corpus poético que por diversas circunstancias ha permanecido, en mayor o menor medida, marginado, desconocido, o simplemente despreciado, por las instancias que definen el canon nacional. Ese corpus poético a la sombra compone lo que llamo aquí nuestro canon invisible

Decir canon invisible es un evidente oxímoron, puesto que, como sabemos, el término alude, entre otros significados y acepciones, a la parte más visible, conocida y ampliamente aceptada, leída y estudiada de la producción literaria de un país. Sin embargo, tal fórmula expresa perfectamente lo que a mi modo de ver es la situación de una parte de la producción poética del siglo XX en Venezuela.

Quienquiera que se proponga abordar la poesía venezolana de la última centuria, deberá vérselas antes que nada con lo extenso de la tarea y con la dificultad para encontrar un orden que permita visualizarla de un modo coherente, comprensible y, sobre todo, manejable.

Contradictoriamente, nuestro estudioso percibirá también que su propósito carece de originalidad, que la tarea ya está hecha y que si alguna dificultad le espera no es otra que la de intentar exponer, con un mínimo de novedad, lo que ya es, al menos en apariencia, conocimiento común acerca de la evolución del género poesía entre nosotros, y de la escuelas y movimientos involucrados en esa evolución.

En este aspecto, las antologías recogen, a juicio del antólogo, lo más representativo, y por ende importante, de un periodo determinado; al tiempo que las historias de la literatura intentan justificar, de un modo más extenso y riguroso la selección que suele hacerse en las antologías.

Si uno se pasea por las antologías que ofrecen mostrar la poesía venezolana del siglo pasado, podrá darse cuenta de que se sigue una periodización y una manera de integrar los movimientos y escuelas involucrados en el asunto, que varía poco entre una y otra.

El procedimiento más usado es el de dividir las generaciones en décadas o periodos temporales de acuerdo a la fecha de nacimiento de los escritores reseñados. Es lo que sucede, por ejemplo, en la *Antología de la moderna poesía venezolana de Otto D'Sola*.

Otros, se aferran a las divisiones en escuelas o movimientos, que emergen de las historias de la literatura, o inventan una clasificación propia de acuerdo con un criterio particular del antólogo. Esto ocurre en *Navegación de tres siglos*, la antología compuesta

por Joaquín Marta Sosa (2003) en la que se agrupan los poetas mayormente por lo que el recopilador considera el tema esencial de la obra de un poeta: la tierra, la religiosidad, etc.

Con las variaciones del caso, estas experiencias suelen abonar el terreno donde prolifera la obra de un número limitado de poetas que verán reforzado su derecho a habitar esas páginas y, por ende, a que su obra sea considerada insoslayable en el devenir de la creación lírica nacional.

Una panorámica a grandes trazos del siglo XX, entonces, comenzará con la enumeración de algunos de nuestros poetas afiliados, a conciencia o sin ella, al movimiento modernista, y su obra se contrastará indefectiblemente con el criollismo y con los poetas cuyos escritos revisten un carácter telúrico. En el escalón siguiente se entronizará a la vanguardia durante un larguísimo período de tiempo en cual podrá hablarse de pre vanguardia, vanguardia propiamente dicha y pos vanguardia. Y, finalmente, se cerrará el siglo con la enumeración de algunos grupos literarios, al estilo de Tráfico y Guaire, para los cuales no parece existir un movimiento que los cobije; y con un capítulo o apartado dedicado a la poesía escrita por mujeres.

Resaltar en tan pocas líneas un esquema que comporta una muy ardua labor por parte de quienes se deciden al intento de consolidar y destacar en sus más conspicuos exponentes, un universo de obras de tal amplitud, no significa para nada un rechazo de tales esfuerzos. De allí surgen nombres fundacionales de nuestra tradición poética contemporánea, desde Pérez Bonalde, pasando por Ramos Sucre, Paz Castillo, Gerbasi, Liscano, Palomares, Pereira, Cadenas, Miyó Vestri y Montejo; hasta Armando Rojas Guardia, Yolanda Pantin, William Osuna, por solo enumerar, aleatoriamente, unos pocos nombres cuya lista cualquier lector venezolano podría acrecentar con los de otros poetas que asociamos con el canon poético nacional.

Sea cual fuere el procedimiento elegido, la limitación de todas las antologías, como sabemos, reside en su incapacidad para reflejar con amplitud suficiente, sobre todo con la justicia necesaria, la producción poética, de un periodo determinado.

No es necesario siquiera recurrir al famoso retruécano de Juan Ramón Jiménez según el cual toda antología no es sino una

antojología, para convencerse de cuan limitada, parcial y, en mayor o menor medida, prejuiciada es cualquier selección que se haga de entre el número total de poetas que integran el corpus de la poesía venezolana o de cualquier otro país.

Con la verdad de Perogrullo, entonces, se enfatizará que toda selección, muestra, antología o de cualquier otro modo que quiera llamársele, es no solo incompleta, sino, con toda seguridad, absolutamente injusta. Y la injusticia reside en la certeza según la cual un tipo de selección y un énfasis reiterado en la obra de ciertos autores, más allá de la importancia de su obra, termina por allanar el camino hacia el aludido canon literario.

Porque, al fin y al cabo, ¿quien y cómo se decide qué obra literaria llegará a los anaqueles de las librerías, a las reseñas críticas, a los artículos científicos y a las tesis de grado, confiéndoles de ese modo una mejor oportunidad de integrar algún día lo que con propiedad o sin ella llamamos canon literario nacional? Harold Bloom, quien en vida se esforzó por definir, desde una perspectiva declaradamente conservadora, los límites de su canon occidental, dejó algunas pistas acerca de cómo se conduce ese proceso:

El canon, una palabra de origen religioso, ha devenido en una elección entre textos que pugnan por sobrevivir, sea que tal elección se suponga adelantada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, la tradición crítica, o, como es mi caso, por autores posteriores que se sienten ellos mismos elegidos por determinadas figuras ancestrales (Bloom: 1995).

Grupos sociales, instituciones educativas y tradición crítica, hacen referencia en este caso, o quizás sería mejor decir en el mejor de los casos, a grupos de lo que suele llamarse la sociedad del conocimiento, quienes actuando bajo unas circunstancias determinadas, acaban por decidir cuales escritores y por cuales motivos, integrarán el canon.

Esa sociedad del conocimiento encarna una forma de poder y, en cuanto poder, incluye y excluye, si no de acuerdo a sus propios intereses sociales o económicos, sí en atención a las propias

circunstancias en la cuales tal sociedad del conocimiento se desenvuelve. Circunstancias marcadas, en nuestro caso, por el enorme desbalance, evidente en el país, en lo relativo al acceso a los medios de difusión editorial, académicos e informativos y, sobre todo, por la muy defectuosa circulación del libro, sobre todo de aquél publicado fuera de la capital del país.

Lo que pretendo en estas páginas no es ni remotamente discutir el mérito que avala la pertenencia al canon literario del siglo XX de los poetas que tradicionalmente hemos identificado como exponentes del mismo. A este respecto habría que decir que entre nosotros puede hablarse de un canon fuertemente consolidado, aunque no invariable, cuyo límite temporal podría ubicarse alrededor de la década de los sesentas del siglo XX: y de uno más reciente, más dinámico que el anterior y sujeto a muy diversas percepciones y evaluaciones y cambios.

Propongo que frente a este canon visible y entronizado, existe un importante número de poetas con una obra extensa y acrisolada quienes a pesar de ello no suelen figurar en antologías a las que habría que apellidar “nacionales”, para diferenciarlas de aquellas dedicadas a destacar la producción literaria de una zona o estado específicos del país.

Algunos de estos poetas son verdaderos renovadores del discurso poético y su obra comporta la utilización exhaustiva de los recursos y técnicas de creación lírica en su momento.

Las razones para esa invisibilización suelen ser diversas. La más importante vendría a ser, como ya se anotó, la precaria circulación del libro en el país, lo que da origen al desconocimiento de su obra por parte de antólogos y estudiosos, quienes simplemente no tuvieron acceso a sus obras. Por tal causa, muchos de ellos no figuran siquiera en los índices onomásticos ubicados en las páginas finales de antologías e historias y que aspiran ser lo más incluyentes posible.

Lo anterior se acompaña de una incomunicación crónica con los círculos críticos o con editoriales con capacidad para distribuir sus libros en todo el territorio nacional, hecho frecuente en relación con escritores que, habitando en provincia, se ocupan poco de la circulación de su obra más allá del ámbito territorial

donde residen. Por añadidura, no disponemos de una eficiente red de distribución del libro nacional capaz de garantizar su presencia en todas las librerías y bibliotecas del país.

La obra de muchos de estos poetas, adicionalmente, acostumbra a aparecer en ediciones precarias, casi nunca bien diseñadas y bien impresas. Responden no pocas veces a una concepción del libro que se conforma con la mera reproducción de un texto, más allá de cualquier consideración visual que enriquezca al libro en cuanto ente de seducción del lector.

La desventaja de ciertos poetas aumenta cuando no se integran a grupos o escuelas. Los grupos suelen ejercer una acción colectiva de difusión de su propuesta creativa gracias al acceso a medios de comunicación, sectores académicos y, en no pocas ocasiones, a través de la publicación de algún tipo de manifiesto literario en el cual se expone, de modo más o menos claro, las propuestas estéticas del grupo.

Queda, pues, pendiente, la labor de destacar la obra de un número importante de poetas quienes sufren o sufrieron en el pasado esa invisibilización a la que he venido haciendo referencia. Para ello sería indispensable la fijación de ciertos parámetros que delimiten cuales obras sí y cuales no entrarán en esta categoría de invisibles.

Sabemos que, en Venezuela, las oportunidades de publicación y difusión, al menos hasta hace muy poco adolecían de una marcada disparidad de acuerdo a si se vivía en la capital de la República o en alguno de los estados que la conforman. De modo que las oportunidades de reconocimiento y difusión no pueden dividirse en dos bandos bien definidos: el de los que simplemente acceden a ese reconocimiento y los que no. Hay, pues, infinidad de situaciones particulares que permiten un mayor o menor acceso a los medios de difusión.

De otro lado, es importante tener en cuenta que para estas reflexiones, me concentro en obras publicadas durante el siglo XX y de la difusión que ellas hayan tenido durante esa centuria. Resaltar esto es particularmente importante, puesto que no es un secreto que, durante la última década, la política editorial del Estado ha facilitado la publicación y distribución de obras que no

tuvieron tal posibilidad en otros tiempos. Para no ir muy lejos, basta apuntar que Monte Ávila Editores, por ejemplo, ha dispuesto de una colección de poesía en la cual se publica la producción poética de numerosos escritores del interior del país, quienes a pesar de una obra extensa eran poco y mal conocidos nacionalmente; otro tanto puede decirse de las diversas colecciones de la Fundación Editorial El perro y la rana.

Probablemente pues, algunos de los autores que por derecho propio debería figurar en ese canon invisible, pudiese haber sido publicado y distribuido recientemente en toda la nación, hecho que no invalidaría su inclusión en esa categoría siempre y cuando nos estemos refiriendo al siglo XX, y en el entendido de que la mayor parte de su poesía fue escrita durante esa centuria.

Como patrón de referencia podría usarse un inventario amplio de antologías, puesto que en ellas encarna el instrumento quizás más eficiente a la hora de formular el canon de la poesía venezolana. Enumero a continuación algunas de esas antologías.

—*Antología de la moderna poesía venezolana* de Otto D'Sola (1940)

—*Flor y canto, 25 años de poesía venezolana* de Elena Vera (1985)

40 poetas se balancean de Javier Lasarte (1994),

—*Poesía en el espejo* de Julio Miranda (1995)

—*Antología de la poesía venezolana* de Rafael Arráiz Lucca (1997).

—*Antología histórica de la poesía venezolana* de Julio Miranda (2002)

—*Navegación de tres siglos* de Joaquín Marta Sosa (2003),

He omitido intencionalmente esfuerzos como el de J.A. Escalona Escalona, puesto que en su caso se trata más de panorámicas que propiamente de una selección antológica de la poesía venezolana, por lo cual sus libros resultan ser más incluyentes que los anteriormente enumerados.

En general, habría que elegir poetas cuya obra no aparece representada en ninguno de los volúmenes anteriores. Y, como marca adicional de olvido y relegamiento, preferir la obra de poetas cuyo nombre no figura siquiera en los índices onomásticos de

esas antologías o de las pocas historias de la poesía venezolana de las que disponemos. Aunque este último criterio sea difícil de aplicar de modo taxativo. He aquí dos obras que incluyen en sus páginas finales extensos índices onomásticos: *El coro de las voces solitarias, una historia de poesía venezolana* de Rafael Arráiz Lucca (2003), y *El hilo de la voz, Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*, de Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres (2003).

Basado en los criterios hasta aquí expuestos, abordaré someramente y a manera de ejemplo, la obra de algunos poetas que formarían parte de ese canon invisible.

Cultor de una poesía de tono profundamente subjetiva, con ribetes filosóficos y existenciales, nadie mejor que, Elías David Curiel (Coro, 1871-1924), para encabezar una eventual lista de escritores por largo tiempo desaparecidos, independientemente de que en años recientes la trascendencia de su obra haya comenzado a ser reconocida gracias al impulso que le han dado sus propios coterráneos, con Enrique Arenas a la cabeza,

Con las palabras que siguen, describió Fernando Paz Castillo la impresión que le produjo la presencia de Elías David Curiel, en 1920 en la ciudad de Los Teques.

Detrás de sus palabras se sentía algo ignoto. Tal vez la idea de la muerte; de su propia muerte que ya le estaba trabajando el espíritu y dibujando el rostro. Sin duda en sus palabras, en los pocos versos que leyó con desgano, y en las muchas cosas que dijo, había una inquietante subjetividad.

En ellas se expresa el halo fúnebre que acompañaba al poeta, y que la crítica no se cansa de resaltar a la hora de abordar la obra de este escritor que nació y murió en la ciudad de Coro. Hijo de una familia judía, su vida estuvo marcada por el aislamiento, la reclusión y una más que evidente disociación de la realidad.

A pesar de ello, o quizás a causa de eso mismo, Curiel dio vida a una obra poética escrita con uno de los lenguajes más elaboradamente modernistas de nuestra poesía. Se trata de un modernismo interiorista, de tono psicológico y no del otro que juega con el cosmopolitismo y se regodea en el artificio y los símbolos evidentes de una cierta modernidad entonces tan anhelada.

El modernismo de Curiel es el de la modernidad aparejada al cultivo del yo, a una introspección para la cual no existe decadencia sino que es capaz de apelar al lector sin importar cuán lejano, cronológicamente hablando, se encuentre del poeta.

Desorientación

Desorientado en medio de la llanura
desolada, no encuentro la dirección,
pues no hay polar estrella, ni tengo brújula,
ni en el Orto sombrío despunta el Sol.

Camino largo trecho, camino mucho,
del imprevisto acaso siempre a merced;
y cuando la fatiga detiene el rumbo,
siempre en el mismo sitio me hallo de pie.

Es porque retrocedo siempre que avanzo.
Los puntos cardinales trastrueca el gris
nocturno y soy peonza sobre mis pasos,
sin que del llano negro logre salir.

Fluir oigo en remota clepsidra, el agua,
muerto de sed y ardido por el calor...
Y no sé en mi extravío ni a dónde vaya,
ni en dónde estoy!

Enrique Arenas (2003) ha descrito el modo de inserción de la poesía de Curiel en el entorno venezolano y latinoamericano de este modo:

Me atrevo a afirmar que nunca en la poesía venezolana de 1870 hasta 1920, se había alcanzado un tan alto nivel de captación de lo poético desde esa complejidad y densidad simbólicas, desde ese juego de múltiples códigos, que se entremiran y entrehablan, como se aborda en los textos del poeta falconiano. Elías David

Curiel es un rara avis en el panorama de la poesía modernista y posmodernista latinoamericanas (2021. 21).

José Javier León, por su parte, ha dejado establecidas las causas por las cuales, a pesar del creciente interés en su obra, Curiel sigue siendo un poeta olvidado:

Si bien es cierto que las publicaciones en torno a Curiel aumentan y han aumentado progresivamente, como lo ha hecho el interés por su poesía, no es menos cierto que su nombre y obra reclaman una integral redefinición del panorama de las letras venezolanas, el cual seguramente incidirá en las visiones de conjunto y en los alcances de las propuestas estéticas y los proyectos de creación que han permanecido silenciados u ocultos...

Es igualmente importante recalcar que, a pesar del referido aumento de las publicaciones sobre la obra de Curiel al que alude León, no es menos cierto que el coriano sigue de manera absoluta desterrado de cuanta antología pretenda mostrar lo esencial de la creación poética del Siglo XX. Ello implica, entre otras cosas, que sigue tan vigente como en su momento, el tan comentado reclamo que le hiciese Miguel Otero Silva a Otto D'Sola y a Mariano Picón Salas por haber dejado fuera a Curiel de la antología que el primero compiló y el segundo prologó.

De otro lado, la redefinición del panorama integral de las letras venezolanas que reclama José Javier León, se aviene perfectamente con la lectura y revalorización de las muestras poéticas que asociamos con nuestro canon invisible. Al fin y al cabo no se trata sino de recomponer el canon literario nacional a partir del momento en el cual algunos discursos, hasta ahora ausentes, comiencen a cuestionar la aparente inalterabilidad del canon tal como lo conocemos hoy.

Una rara avis, al decir de Enrique Arenas, como Elías David Curiel al aportar a nuestra poesía un lenguaje de tal modo personal, una visión del ser humano tan dolorosamente existencial y unos antecedentes familiares que involucran la entera peripécia de las comunidades judías en el país, hace completamente

imposible, una vez leída su obra, que nuestro concepto de poesía modernista permanezca inalterable.

Francisco Lárez Granado (1903-1988), por su parte, es seguramente uno de los poetas venezolanos más desconocido y olvidado de todos los tiempos. Lárez Granados, de quien suele destacarse particularmente el haber sido el padre del también poeta Hesnor Rivera, desarrolló una profusa actividad en su nativa isla de Margarita como poeta, cuentista, cronista, ensayista, periodista y compilador. Su obra poética incluye los poemarios: *Playas* (1936); *Cuaderno de mar* (1943); *Velero-Mundo* (1948); *Umbral de ausencia* (1955); *Grímpolas* (1956); *Antología poética* (1960); *Sobre el caballo del mar* (1971); *Pleamar: cuentos y poemas en verso y prosa* (1975); *Itinerario: glosas de un libro inédito* (1977).

Su poesía, a pesar de conservar un marcado regusto modernista, ofrece la reiterada presencia del mar de un modo que fluctúa entre la expresión de un paisaje exterior, cuya particular belleza lo hace insoslayable, y, de otro lado, la impresión que produce ese mismo entorno al pasar a formar parte del mundo interior de sujeto poético. No en balde se le llamó en vida, y aún se le llama, el poeta del mar.

Vengan, vengan a ver la maravilla
que forja el alma de la luz ahogada.
Aquí el mar no es el mar, sino la suave,
ondulante canción con que las barcas
urden los derroteros de sus viajes
y un cielo de faz incomparable
acuesta ángeles de serenidad...

Venga, venga a ver, ternura y fuego,
este abrazo del aire y de la llama,
esta gracia del Limbo derramada
postigo azul en mi costado abierto...

Lárez Granados, al mismo tiempo, habiendo vivido una larga temporada en la ciudad de Maracaibo, se inscribe en el número

de los muy escasos poetas venezolanos que incluyeron de manera explícita en su obra la presencia de la industria petrolera nacional.

Siempre sed en el pueblo!
un barco leva anclas
en el vecino puerto,
y en él se van los hombres
que en los campos resecos
han visto defraudados
sus afanes labriegos.
Se van hacia las tierras
que dan el oro negro,
se van hacia las tierras
que cruzan ríos eternos,
se van con sus angustias,
se van con sus afectos,
mientras las voces claman
y las arrastra el viento
en sus alas de llamas
por mares de silencio!

(*Sed*, fragmento, 1982)

No es menor mérito el haber tenido la agudeza y la sensibilidad para captar poéticamente los ecos de un fenómeno como el petrolero que, si bien incidía entonces en todos los ámbitos de la realidad nacional y sacudía los cimientos de una casi inamovible cotidianidad bucólicamente rural, no supuso para la mayoría de los escritores estímulo suficiente para incluirlo en sus textos. Lárez Granados se asocia así con un muy limitado número de poetas que, incluso adelantándose a los novelistas, reflejan el impacto de la avanzada de la compañías petroleras sobre la cotidianidad y la psicología del común de los venezolanos.

Oriental como Lárez Granados, aunque nacido en el Estado Anzoátegui, Camilo Balza Donatti (1927-2020), es autor de una extensa obra literaria que incluye poesía, ensayo, narrativa y una conspicua labor como antólogo e historiador, lo cual no ha evitado

que su obra poética continúe dispersa en modestas ediciones de limitada circulación. En 2009, el Fondo Editorial del Caribe, con la edición de una muestra importante de la misma, dio lo que posiblemente sea hasta hoy el paso más importante hacia la difusión en todo el país de una obra poética que no dejó nunca de crecer en cantidad y calidad.

En el prólogo a esa selección afirmábamos que en su obra

lo primero que salta a la vista es la profusión de elementos naturales que se incorporan a sus textos como verdaderos ejes semánticos. Lluvia, humo, bestias diversas, árboles y sobre todo ríos desfilan por estos textos como seres vivientes o como espejos de la conciencia que se expresa en el poema. Esos poemas, con ejes temáticos de un marcado tono rural, se construyen contradictoriamente con una sintaxis que no podemos sino asociar a lo urbano. Porque la Vanguardia fue un fenómeno deliberadamente urbano, dispuesto a enfrentar lo que para el momento era un ruralismo agobiado por el desgaste de las propuestas que le dieron aliento ().

De modo que la obra de Camilo Balza, trabajada a lo largo de más de cincuenta años es, además de dispersa, múltiple en sus temas y en sus propuestas estéticas. Desde un nativismo que se acerca a formas populares como la décima, pasando por un talento extraordinario para el cultivo del soneto, preferencia que compartió en Maracaibo, su lugar de residencia desde hace mucho, con el desaparecido Hesnor Rivera. Ambos supieron combinar el dominio del lenguaje poético más contemporáneo de su momento con la resistencia a abandonar un molde clásico que les servía para la utilización de imágenes y metáforas de gran modernidad aunque estuviesen volcadas en una forma tan exigente y ajustada como el soneto. De modo que su libro de 2002, *Desnuda permanencia*, contiene algunos de su más logrados poemas.

Tener tu soledad es casi el río

El agua de tu mano siempre moja
mi tierra sin color y sin destino;

el agua de tu mano es un molino
que sobre mi silencio se deshoja.

Y yo soy alfarero que despoja
su barro de nostalgia en el camino;
el agua de tu mano es como el vino
nacido del espejo y de la hoja.

Entonces con el agua de tu mano
el alba se construye con rocío,
la noche con el luto del verano.

Por eso tu silencio es como el mío,
tener tu soledad nunca es en vano,
tener tu soledad es casi el río.

Nacido el mismo año que Camilo Balza, al momento de morir Hugo Fernández Oviol (1927-2006) había publicado no menos de una docena de libros de poesía. En su obra, muy variada, como corresponde, puede rastrearse una marcada influencia del romancero español, un preferencia clara por ciertos símbolos, muy del gusto de los poetas ibéricos de las primeras décadas del XX, que se avenían bien con el entorno cultural y físico en el que transcurre la vida del poeta. Fernández Oviol conservó hasta el momento de su muerte, su inclinación a un ritmo sonoro, no pocas veces apoyado en la rima, que le venía directamente de esa influencia abiertamente lorquiana.

Un toro de mala entraña
anda suelto por el aire
y mi nombre sin capote
sin muleta y sin caballo.

No pronuncies mi nombre,
no debes hacerlo, madre.

Pero por otro lado, Fernández Oviol responde a una formación y a una militancia política que habría de generar, durante décadas, una producción poética de cuestionamiento y denuncia, generalmente olvidada por la historia literaria oficial del siglo XX, con algunas pocas excepciones, entre las cuales vale anotar la obra del Chino Valera Mora, de Caupolicán Ovalles y de Carlos Contramaestre.

Fernández Oviol es autor de algunos textos emblemáticos en este campo, donde se conjugan armónicamente la necesidad de transmitir un mensaje de reivindicación de los desposeídos con una clara conciencia de que el acto poético va mucho más allá de la denuncia y responde a sus propias reglas de carácter estético. Es interesante anotar que si en algunos de sus libros esta inclinación por lo social se atenúa, el tema puede seguirse a lo largo de toda su trayectoria desde sus primeros versos hasta los últimos. En su libro inicial *Con guitarra y metrallera* se incluye un conocido poema suyo titulado “Nada extraordinario” y diez años más tarde, en *12 variaciones alrededor de una guitarra* (2000), se encuentra el siguiente poema marcado con el número 11, y del cual cito un fragmento:

La madre era una vela a orillas de la cama.
 El padre era una estatua.
 El niño era una gota de lluvia en un alambra.
 (...)
 Adentro era la fiebre quemando el suave lino
 del caramelo alado.

Bajo la luz agónica de la única lámpara
 el trio era un “pesebre” labrado en la desgracia:
 solo perfil el hombre
 la mujer puras manos
 y venadito herido el niño entre las sábanas.

.....
 Un viento loco y fuerte saltó por la ventana,
 volaron las cortinas, se balanceó la lámpara
 y en medio de la noche se quebró la guitarra.

Fernández Oviol fue un poeta contemporáneo que nunca perdió el toque clásico que le venía seguramente de sus lecturas juveniles de los poetas modernistas y, como ya dije, del romanero español. Por ello, incluso sus poemas temáticamente más duros guardan una cierta dulzura de la expresión, un esteticismo que parecería a ratos francamente contradictoria con la materia del poema.

No toda nuestra poesía política se aviene a ese estilo. Poetas quizás un par de décadas más jóvenes que Fernández Oviol, traducirán la realidad del país en un lenguaje mucho más directo e intentando manejar una estética donde lo cotidiano y no pocas veces lo coloquial rigen el discurso.

La realidad del país es entonces de enfrentamiento y guerra. Quienes se identifican ideológicamente como gente de izquierda producen un mar de textos en los cuales se analiza el país desde la mirada del marxismo y de sus diferentes expresiones partidistas. La literatura no podía quedar fuera de ese esfuerzo por abrirle caminos a las luchas populares. De modo que, si una novela como *País portátil*, solo como ejemplo, es capaz de problematizar la situación política que se vivía en la década de los sesenta, lo mismo hacía una parte importante de la producción poética nacional.

Se comprende que esa poesía fuese fácilmente desechada con el simple expediente de catalogarla como panfletaria. No habrán faltado los panfletos, que nadie lo dude, pero, al mismo tiempo, ese expediente sirvió para que un conjunto de textos y sus autores quedaran marcados por una impronta que legitimó el que se les aislara y que, a resultas de ese aislamiento, se les desconociera incluso en nuestros días.

Este es el caso, sin dudas, de la obra poética de Tito Núñez Silva (1946), una obra marcada, al menos en una parte importante de ella, por el quehacer político y, sobre todo, por la rebeldía.

Se trata de una poesía que no sigue líneas, capaz de la denuncia y el humor simultáneamente.

Animales

Si hablaran

Las palomas serían monjas, abuelas, hermanas, solteras

Los perros: bomberos, policías, filántropos;
Los gatos: empresarios
Monarcas
Chulos
Los monos serían presos
Las moscas, bailarinas
Los pájaros, aviadores
Músicos
Cantantes
Los loros, diputados, locutores, pedagogos, vendedores de seguros
Las mariposas serían rameras
Los sapos, jardineros
Y, sin duda alguna, el burro sería presidente.

Pero no toda la poesía de Tito Núñez es tan evidente como la anterior. De hecho, la mayor parte de las veces, lo político, lo ideológico, se percibe bajo el tamiz de un lenguaje que problematiza la relación indesligable de tres factores que convergen en el poema: la intimidad del sujeto poético, el lenguaje mismo y el reflejo de lo real por medio de la visión del mundo que esgrime de forma clara el individuo. De modo que lo que caracteriza esencialmente la poesía de Núñez es la necesidad de desentonar. Nada en él es cotidiano, sumiso o aceptado sin cuestionamiento.

Esas características se mantienen con admirable consistencia a lo largo de su obra, sin que importe la materia tratada. De tal manera que será posible apreciar allí un tono de ruda belleza, incluso cuando el tema de sus versos es el amor.

Inconformidad es aquí la palabra clave, y aunque pueda decirse que todo poema y todo poeta cuestiona lo establecido, la obra de Tito Núñez hace de ello un verdadero *leit motiv* que en cierto modo agrade al lector, lo sacude en sus certezas y lo envuelve en un halo de insatisfacción, pocas veces existencial, siempre social, política, de humanidad gregaria:

Adarga

La adarga de oro detiene al invasor

el miedo muere bajo las plantas hirvientes
del corazón
Ni el bien ni el mal doblegan la mirada
Cresco como fiera y como fiera moriré
Cual pájaro vuelo del silencio al sueño
Cual luciérnaga paseo luces en la noche
Soy la voz del canto
la mañana fresca
el que guarda las viandas del festín (2005)

En el extremo opuesto al de la poesía de Tito Núñez puede ubicarse la obra de Alberto José Pérez (1951). Dueño como pocos de un lenguaje personal, la poesía de este poeta parece haber elegido el mismo aislamiento que el autor ha elegido para sí. Se trata de una poesía con poco o ningún contacto con corrientes y tendencias que emanan de colectivos poéticos con los más diversos nombres. Tal aislamiento no significa para nada estar alejado de una profunda reflexión sobre el acto de escribir; reflexión que puede el lector percibir desde la lectura del primero de sus versos. El resultado es una poesía con un estilo difícil de catalogar, coloquial a veces, hondamente reflexiva, con un humor que destaca por su acidez y, no pocas veces, con un notable interés por la defensa de lo propio, el terruño, el llano natal y sus personajes, sin caer nunca, eso sí, en nativismos o criollismos. La palabra clave para describir la poesía de Alberto José Pérez es sin duda cinismo, en el sentido que los griegos dieron al término, es decir, descreimiento y duda con respecto a todo lo humano, a sus formas de organización, en oposición a lo simple y natural. Lo que sus versos muestran es un alejamiento anímico del conglomerado humano como proyecto perfectible, como promesa. Se trata al final de una actitud hondamente existencial que se resuelve en el humor y el dolor, que terminan por ser casi lo mismo. Todo ello expresado en un lenguaje cuya llaneza se percibe como producto de una honda reflexión sobre el oficio, lo que da como resultado unos poemas conversacionales, desvestidos de todo rebuscamiento verbal pero, al mismo tiempo, de honda belleza y profundidad temática.

Tantos incendios me han consumido
que ya sólo soy una canción.
Quédate
avecilla,
mis árboles son tuyos,
tómalos.
También tengo para ti
miel
frutas frescas
y mangos,
mi andar parsimonioso
¿No has visto que tengo ríos? (1994)

En fin, un objetivo como el que intento adelantar en estas páginas, que no es otro que la revisión a fondo de lo que de una manera u otra aceptamos hoy como el canon poético nacional, no puede de ningún modo evadir una condición que le es intrínseca, esto es, tratar de enmendar una injusticia cometiendo otras pues necesariamente quedarán muchos nombres y obras sin incluir.

La lista de poetas que deberían figurar no sólo en estas páginas, sino en muchas, por no decir en todas las antologías que se pretenden muestras válidas de la producción poética nacional a lo largo del siglo XX, podría prolongarse en tantas páginas que excederían con creces las posibilidades de este artículo.

Baste dejar constancia de que las elecciones mediante las cuales se conformó, durante la pasada centuria, lo que hoy aceptamos como lo más importante de nuestro universo poético, respondieron en su momento a las particulares preferencias estéticas del antólogo, crítico o historiador, lo que es enteramente válido; pero respondieron igualmente, en no pocos casos, a circunstancias como la cercanía y accesibilidad a las obras, el acceso o los medios de difusión que terminan por determinar quién es quién y, no pocas veces, por simple amiguismo.

Me parece que enumerar a un pequeño grupo de poetas, muy incompleto seguramente, cuya obra considero importante, aunque no haya habido ocasión ni siquiera de un corto comentario

acerca de ellas en estas páginas, es una forma válida de terminar estas reflexiones. Se trata de la obra de escritores como Paul González Palencia, Ramón Miranda, Alfredo Áñez, Alberto Áñez Medina, Berta Vega, Bayardo Vera, María Inmaculada Barrios, Marianyela González Clark, Frank Ortiz, Eddy Rafael Pérez, Fidel Flores, Jorge Luis Mena, David Figueroa, Aníbal Rodríguez y Miguel Pérez, entre tantos otros.

REFERENCIAS

- Arenas, Enrique en Curiel, Elías David (2003). *Ebriedad de nube*. Coro: Ateneo de Coro.
- Balza Donatti, Camilo (2002): *Desnuda permanencia*. Maracaibo: Asociación de Escritores del Zulia.
- Bloom, Harold (1995). *The Western Canon*. New York: Riverhead Books.
- Fernández Oviol, Hugo (2000). *Antología Poética*. Coro: Fondo Editorial de Estado Falcón.
- Javier Lasarte (1994). *40 poetas se balancean, poesía venezolana (1967-1990)*. Caracas: Fundarte.
- Julio Miranda (1995). *Poesía en el espejo, estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*. Caracas: Fundarte.
- Julio Miranda (2002). *Antología histórica de la poesía venezolana*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Lárez Granados, Francisco (1982). *Poesías completas*. Caracas: Fundación Cultural Conferry.
- León, José Javier. *La noche definitiva*. Caracas: Fundarte, 2021.
- Marta Sosa, Joaquín (2003). *Navegación de tres siglos (antología básica de la poesía venezolana 1826/2002)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Núñez Silva, Tito. *Selección poética (1966-1998)*. Mérida: Mucuglifo.
- Pérez, Alberto José (1994). *Marca*. Mérida: Mucuglifo.
- Picón Salas, Mariana (1984) en D'Sola Otto. *Antología de la moderna poesía venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Rafael Arráiz Lucca (1997). *Antología de la poesía venezolana*. Caracas: Panapo.
- Rafael Arráiz Lucca (2003). *El coro de las voces solitarias, una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Eclepsidra.
- Vera, Elena (1985). *Flor y canto, 25 años de poesía venezolana (1958—1983)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres (2003). *El hilo de la voz, antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar.

IV. Echar el cuento

LAURA ANTILLANO: *CIUDAD ABANDONADA EN EL FONDO DE MI CORAZÓN*, LA MIRADA PERPETUA

CIUDAD ABANDONADA EN EL FONDO DE MI CORAZÓN, de Laura Antillano, es una novela de extraordinaria complejidad formal y temática que, sin embargo, se despliega frente al lector con tan placentera fluidez que solo por medio de un acto de reflexión acerca del proceso de construcción del relato, ese lector tomará conciencia de cuan elaborado es el artefacto que tiene entre manos.

Se trata de una panorámica del país, Venezuela se entiende, en un momento histórico bastante preciso y por medio de una multitud de personajes que encarnan, aunque no completamente, modelos preestablecidos: el marginal, el delincuente, el intelectual, etc. Lo interesante es que esos personajes, que se acercan peligrosamente al estereotipo, de algún modo logran escapar de tal peligro para convertirse en personajes tan vivos como el propio lector que penetra en su cotidianidad. Una atractiva particularidad de la novela es que no hay un personaje que pueda llamarse principal. De hecho, los personajes de *Ciudad...*, cuyas historias se presentan en un principio como aisladas y absolutamente individuales, comienzan a interrelacionarse de modo paulatino, coincidiendo en sitios, en intereses y problemáticas, hasta que el lector puede desplegar una mirada de conjunto, que se construye en la misma medida en que el narrador realiza su trabajo de integración de peripecias. Esa morosidad, por otro lado, le confiere al relato una notable verosimilitud.

La novela se inicia con el accionar de personajes que, si bien se relacionan, digamos espacialmente, el uno con el otro, tienen poco que ver entre sí. La narradora se ocupa de que tal situación cambie paulatinamente, haciendo evidente el crecimiento anímico,

intelectual o emotivo de cada uno de esos personajes, a medida que sus historias se imbrican. La relación espacial es más y más personal puesto que todos participan, se enteran, padecen, las historias que hasta entonces, aun estando allí, habían pasado desapercibidas para los demás. En definitiva es siempre el grupo, el ente social, el que se constituye como protagonista del texto. Al final de la novela, en un como clímax, la narradora nos acerca a lo que será el evento integrador por antonomasia del relato. Un evento del cual todos son, o mejor, todos somos o fuimos protagonistas. Sin nombrarlo, el Caracazo de 1989 se reconoce como escenario final del que nadie puede escapar o salir indemne. De nuevo estamos frente a la épica de un país que se ha venido construyendo hasta aquí por fragmentos que, cual si se tratase de un rompecabezas, cambian constantemente de posición hasta encontrar el lugar que les otorga sentido cabal en el conjunto. Así pues, al relatar la épica cotidiana de una pequeña y alegórica comunidad, Villa Barroca, *Ciudad...* hace un paneo sobre ese conglomerado social que, como ya se dijo, no requiere de un protagonista para mostrarse a los ojos del lector, muy por el contrario, esa carencia magnifica la importancia que se le da a la peripecia de un país en su conjunto. La cotidianidad, de otro lado, no es nunca completamente individual, sino que está siempre teñida de hecho colectivo. Así, pues, leer la novela significa involucrarse hondamente en la vida de esa Villa Barroca que es el país todo, que se construye lentamente y a retazos, sin que, a pesar de ello, como lectores percibamos fragmentación o incoherencia alguna.

La lectura de *Ciudad abandonada en el fondo de mi corazón*, una vez emprendida, es tarea difícil de detener. El interés que la novela despierta en el lector reside en la maestría de una escritora con el talento de imbricar un extraordinario número de personajes en un igualmente importante número de historias. Esa panorámica no termina en momento alguno de armarse, porque es un artefacto tan dinámico, indeterminado y no regido por conciencia alguna como la vida misma, aunque esto último suene a lugar común. De hecho, *Ciudad...* no tiene final en el sentido clásico de alcanzar un clímax o de darle resolución a un conflicto. La novela no termina, simplemente suspendemos la lectura

(la escritura en el caso de la autora), hasta que nos dispongamos a continuar presenciando el devenir de Villa Barroca. Para que tal percepción sea posible, Laura Antillano ha sabido combinar el relato intimista con el desarrollo de una realidad exterior que incluye no solo la peripecia de los personajes, sino el acontecer mundial en pleno reflejado gracias a la argucia de una periodista que sirve de vehículo para exhibir todo incidente, acontecimiento o preocupación que contribuye a aumentar el caudal de vida con el que se arma, poco a poco, como ya se dijo, Villa Barroca y sus habitantes.

Frente al lector desfilan, por ejemplo, desde la caída del muro de Berlín, hasta un recuento de las masacres ocurridas en Venezuela a lo largo del tiempo. Para hacer posible tal desfile, la autora recurre a un amplio inventario de discursos que incluyen desde epistolarios, pasando por sueños cuyo relato recuerda cercanamente al cuento fantástico, hasta el guión cinematográfico. Especial mención me merece un párrafo en el cual puede encontrarse una de las descripciones más poéticas y sugerentes de la cópula, en el capítulo veintisiete, para ser exactos, que prefiero citar in extenso.

...él mira los hombros de ella, la breve redondez de sus pechos, el hueco horizontal, pequeño, creado por la clavícula, ella toca el pabellón de la oreja de él, la mano se desliza por su cuello, su hombro, la espalda. Él viene más cerca y deja encontrar sus piernas con las de ella, palpa la suavidad de sus muslos, toca su vulva, acerca su miembro a ella, el torso de él y el de ella unidos, sube sobre ella, la penetra lentamente, la acaricia, vive el esplendor de ese rostro suave que lo mira, siente el apretarle dentro, la juntura, el acuerdo, la fusión, el éxtasis, ella lo sostiene, no quiere que se acabe, desliza la mano por su espalda, sus nalgas, y otra vez, viene ahora ella sobre él, entonces hay un lugar recóndito, un espacio fuera de todos los espacios y a la vez dentro de ellos, un profundo lugar donde el encuentro se produce, un cielo que está allí, en este justo instante cuando dos rostros que hacen el amor, dos cuerpos que hacen el amor, se saben uno solo, una transparencia, un hilo que se separó pero

descubre que nunca se separó, y se acopla, una paz especial se produce, algo hondo y sagrado, y se despeja la inmensidad, nada es oscuro, se abre lo sublime para que una bandada de pájaros apure el vuelo, hasta la eternidad.

Con respecto a los sueños, valga decir que sirven a la narradora para abordar el lado menos realista de sus personajes y de su devenir vital. Sirven también para desplegar un discurso irónico, ilógico, con rasgos surrealistas, a ratos, con lo cual se coadyuva a cerrar el círculo de un texto novelesco que parece dispuesto a no dejar por fuera ninguna técnica narrativa, ninguna forma discursiva ni estrategia escrituraria alguna. Al mismo tiempo, esos sueños se convierten en micro relatos capaces de absoluta autonomía.

Otro aspecto que no puede dejar de anotarse es el estupendo manejo de ciertos detalles que pueden parecer intrascendentes si se les compara con hechos de la envergadura histórica del Caracazo, por ejemplo. Una muestra de lo dicho puede encontrarse en la descripción del sacrificio de reses en un matadero. Lo que parece ser accesorio al relato central, recuerda el gusto por las pequeñas acciones o eventos, lo aparentemente intrascendente que solemos asociar con la así llamada novela intrahistórica. Ese arsenal, sin embargo y como suele suceder en ese tipo de novelas, se ha puesto al servicio de un relato que si a ratos llega a complacerse en la morosidad intrahistórica, reafirma a cada línea su compromiso con la gran historia como hecho que solemos considerar exterior a los personajes cuando en realidad se trata de una relación tan inextricable como la de signifiante y el significado cuando hablamos del signo lingüístico.

Digamos finalmente, que *Ciudad abandonada en el fondo de mi corazón* incluye importantes muestras de eso que solemos llamar cultura popular. Más allá de los incontables temas y situaciones expresados por los personajes, llama la atención al inicio de un buen número de capítulos, la inclusión de epígrafes tomados de canciones populares. De este modo se incorpora al relato una cultura de masas que define una parte esencial de la vida de los personajes, al tiempo que intenta rescatar un cierto tono reflexivo de esas letras con gran capacidad de penetrar en la población.

Termino diciendo simplemente que pocas veces se sale de una novela con la sensación cierta de haber conocido otra gente, de haber vivido otras vidas, de haberse involucrado inexorablemente en el devenir de un país, como cuando se cierra esta novela de Laura Antillano.

NARRADORES QUE SE CUENTAN: A PROPÓSITO DE *ROMANCE DE LA MÍA GENTE* DE JOSEFINA JORDÁN

POCAS COSAS TAN DESPRESTIGIADAS como el uso del material biográfico del autor en la interpretación y exégesis de su obra. Parecería que aquí se ha dicho la última palabra y la crítica biográfica ha quedado sepultada bajo las pesadas losas que cubren el siglo XIX. El argumento para tal aniquilación no carece de rigor: los estudios literarios fundados en lo biográfico despliegan su acción en el espacio exterior a la obra misma, tocándola solo tangencialmente y utilizándola de forma abusiva para explicar o probar acontecimientos, actitudes o posturas asumidas por el escritor a lo largo de su vida. De este modo, la obra no solo pasa a un segundo plano sino que su existencia se interpreta de manera mecánica como proyección directa y consciente de lo que el autor vive, piensa o desea, menoscabando lo que la crítica contemporánea defiende como uno de los atributos intrínsecos del texto literario: su autonomía

Sin embargo, creemos, ese tajante rechazo no termina con la discusión sobre el papel de lo autobiográfico transpuesto al texto literario. Y es que aunque la crítica basada en la vida del autor parece ser objeto de unánime repulsa, son pocos los dispuestos a afirmar que efectivamente la obra no se vale de ese material para nutrirse y desarrollarse a partir de él. No solo no se niega esa incorporación vital de parte del escritor sino que se proyecta incluso al lector quien no dispondría de otra trinchera que la que le proveen sus propias experiencias para extender, desentrañándolo, el hilo de lo narrado.

Michel Butor afirma:

Todo el mundo sabe que el novelista construye sus personajes, lo quiera no, lo sepa o no, a partir de elementos de su propia vida, que sus héroes son máscaras por medio de los cuales se cuenta y se sueña, que el lector no es un elemento puramente pasivo, sino que reconstruye partiendo de los signos reunidos en la página, una visión o una aventura, sirviéndose también él del material que está a su disposición, es decir de su propia memoria y que el sueño al cual tiene acceso del mismo modo ilumina lo que falta. En la novela, lo que se nos cuenta es pues también siempre alguien que se cuenta y que nos cuenta.

Visto así, la obra literaria es, de un lado, una apretada mezcla de experiencias, deseos, frustraciones, o fantasías reinterpretadas por el escritor y proyectadas al texto literario por el lector; y de la capacidad de ficcionalización de ambos, por el otro. La sutileza con que tal proceso se realiza deberá ser necesariamente variable. De modo que en ciertas obras en las que predomina lo fantástico o simplemente lo inventivo, la presencia del escritor quedará atrapada entre líneas, en tanto que en otras saltará a la vista la proximidad, si no del pensamiento del autor —desterrado del relato desde las postrimerías del siglo pasado— sí la evidencia del material autobiográfico reconocible por diversos indicios que él irá sembrando en la obra misma, o bien en materiales asequibles a sus lectores y estudiosos como entrevistas, escritos teóricos, memorias, etc.

A nadie escapa que buena parte de la narrativa contemporánea evadiendo el principalísimo papel que hasta las postrimerías del siglo pasado revestía la anécdota, se refugió en una práctica escritural que guarda una estrecha relación con el proceso de construcción del texto poético.

No solo en lo que se refiere a la primacía que adquiere allí el lenguaje como elemento a moldear, innovándolo y expandiendo sus posibilidades expresivas, sino también por el hecho de suministrar una vía libre de expresión del yo-individuo que se esconde tras la letra. No es pues de extrañar que si el texto narrativo se construye en un proceso similar al de la elaboración del poema, el yo tras el cual se esconde el narrador sea un yo

activo, igual al de la poesía y no una conciencia oculta como es lo habitual en la narrativa clásica. Esto concuerda a la perfección con lo expresado por Barthes:

Hoy escribir no es “contar” es decir que se cuenta y remitir todo el referente (lo que se dice) a este acto de locución; es por esto que una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el logos reducidos —o ex-tendido— a una lexis.

La venezolana actual, y dentro ella con preferencia el cuento, ha asumido y desarrollado con intensidad este fenómeno.

Que el cuento venezolano escoge, sobre todo en el período contemporáneo una línea evolutiva particular en el contexto del cuento latinoamericano ha sido anotado más de una vez por la crítica.

Esta particularidad se manifiesta especialmente en la tendencia a la elaboración de textos en los que destaca el cultivo de una filigrana verbal marcada por la masiva asimilación de las llamadas técnicas modernas de la narración, cuyo origen se sitúa en los inicios del siglo que XX, con las experiencias escriturales de la novela europea. Tal práctica de la literatura parece traer aparejada un cierta actitud confesional y un abandono notable de la anécdota concebida en el sentido clásico. Ello tiende a ser fenómeno común en nuestra narrativa actual.

Siguiendo ortodoxamente el postulado barthesiano, nuestros escritores en su mayoría no cuentan, dicen que cuentan, o, según la afirmación de Butor “se cuentan”.

Se llega de este modo a dos vertientes diversas pero confluentes: de una parte un corpus literario donde el narrador, al tiempo que construye su discurso, se involucra directamente en él; y de otra un discurso en el cual ya no puede hablarse simplemente de involucramiento del narrador —categoría interna del relato— sino del autor en cuanto ente viviente, llegando por esta vía bien a textos con una notable carga autobiográfica o bien cercanos a la crónica. En ambos casos, lo que el lector notará es una

carencia —tomando este término con la caución necesaria— de profusión inventiva en el plano de lo anecdótico. Lejos de los textos en los cuales lo imaginativo se impone como elemento primordial, aquí sentimos que el narrador se mantiene cerca de sí mismo, sin alejarse de lo que conoce por temor a extraviarse, o como si lo que tuviese que decirnos sobre sí, y sobre aquello que lo rodea, no le permitiese otro tipo de expresión que aquella en la que el lector perciba prontamente que lo orquestado en el texto no es más que una realidad vivida de primera mano.

Si no fuese correr un riesgo innecesario podría decirse que nuestra literatura, de la misma forma que el cine, por ejemplo, rechaza sistemáticamente alejarse de temas y peripecias muy ligadas a la realidad percibida de cerca por el lector, dejando de este modo sin desarrollar una potencial vertiente fantástica, impersonal, objetiva o como quiera llamársele.

Ilustrar lo dicho no reviste dificultad. Basta acercarse a textos que pueden ir desde novelistas como Oswaldo Trejo y José Balza, hasta narradores más jóvenes como Laura Antillano, Orlando Chirinos y Josefina Jordán.

En estos tres es inevitable percibir hasta qué punto el material autobiográfico y un cierto intimismo han constituido la plataforma sobre la cual inician y desarrollan el relato. Las diferencias deben buscarse en el vigor con que eso que Butor llama el “sueño” ha incidido sobre esa reserva de la memoria transformándola en un sentido o en otro.

Ejemplificaremos someramente lo dicho sobre el uso del material autobiográfico en los textos de Josefina Jordán. Desde su primer libro, *Sol de la calle el Sol* se inicia una explotación sistemática de la memoria para nutrir la obra. Ya en el título del libro, a través de una determinación espacial: “la calle”, se alude a un *locus* familiar y conocido. No es la primera vez que la calle sugiere este tipo de transposición de experiencias en nuestra literatura. Recuérdese, por ejemplo, las repetidas declaraciones de César Chirinos acerca de que su novela no es más que la novela de una calle a la que él puede guiarnos en la no muy intrincada geografía maracucha; o las *Historias de la Calle Lincoln* de Carlos Noguera.

De modo que parecerían ser textos en los que cada acontecimiento narrado corresponde a una experiencia almacenada por el escritor en la memoria y que cada personaje tuviese su referente en la realidad.

Muchos otros son los indicios que en el texto de Jordán dirigen al lector hacia una lectura autobiográfica pero por, si hiciese falta, basta con el título de su segundo libro *Romance de la mía gente* a través del cual se hace explícita la intención de novelar, de romancear una historia individual, familiar y si se quiere, para ampliar los individuos a comprender, tribal.

Pero no puede usarse como premisa de abordaje de la obra literaria el mero hecho de constatar que la historia personal de quien escribe juega un papel primordial en sus escritos. Ni siquiera cuando ese fenómeno parece repetirse con notoria insistencia en buena parte de la literatura de un país como hemos querido afirmar en las páginas anteriores.

Lo importante después de la constatación hecha es intentar dilucidar por qué esa historia personal escapa a la tentación de la autobiografía como género y escoge en cambio el camino de la ficción literaria, y cuáles son los recursos que el escritor utiliza a fin de ficcionalizar su propia historia.

La primera razón que debe anotarse es sin duda la fantasía en sí misma, la ficción como meta a alcanzar, como espacio del sueño, del cumplimiento del deseo. La autobiografía en cuanto género subsidiario de la historia permite, al máximo, una recopilación más o menos objetiva de las experiencias acumuladas a lo largo de años por un individuo; incluso si ese individuo aportara a su biógrafa una buena dosis de subjetividad, consciente o inconscientemente, ese aporte subjetivo estaría siempre negado o limitado por la censura de lo real, por la tiranía de lo verosímil.

La ficcionalización del material autobiográfico permite, al contrario, la reutilización, reorganización y reinterpretación de lo vivido, de manera que el escritor más que plasmar su signo enclavado en un momento de su tiempo, construye ese signo al momento de escribirlo. Cargada con toda la fuerza de la historia, la palabra es aquí, sin embargo, novedosa y libre hasta el punto de no ligarse de manera exclusiva al pasado, estableciendo un juego

de proyecciones al presente y futuro de ese yo que habla desde la primera línea del texto.

Este carácter de lugar de realización le está negado a la biografía, mera recopilación de acontecimientos ya ocurridos. Por ello, el primer texto de *Romance de la mía gente*, si bien presentado como un punto de partida, es antes bien un punto de llegada. La llegada de la conciencia que narra al espacio de los sueños que no es otra cosa que la escritura misma. Por eso se abre el libro como si se abriesen los ojos de una niña que una vez los cerró “ferozmente apretados y se dijo que algún día ella recorrería los verdes prados y las montañas verdes, los verdes setos y las encinas verdes, los verdes, verdes, verdes de los cuentos con que ella identificaba la abundancia después de las lecturas: Algún día sabré a qué huelen los pinos, por qué los eucaliptos son fragantes, cómo se hundan los pies en la hojarasca donde anidan las codornices con sus crías...”.

De la lectura se pasa a la escritura, de la fantasía infantil a la fantasía, también infantil, del escritor. ¿No ha querido explicarse más de una vez el acto creador como una proyección del mundo fantástico de la infancia? ; ¿Y Huizinga no escribió hace ya mucho tiempo su *Homo Ludens*, un libro donde el arte es analizado a la luz de las leyes del juego? Así pues, este escritor que reescribe su vida en vez de simplemente recogerla y sobre quien los psicoanalistas han llenado larguísimas páginas, no hace otra cosa que reclamar un papel activo en el diseño de su vida, que quizás no tuvo en la realidad. Por ello, si la biografía es el compendio de un vivir, la ficción es la realización de un revivir. Este postulado es de tal modo evidente que debe aplicarse incluso al relato estrictamente autobiográfico. Por ello, Philippe Lejeune en su libro *Je est un autre*, al analizar los distintos modos como se estructura el relato autobiográfico, ha afirmado que “todo relato de vida no es otra cosa que un retomar o un transformar formas de vida preexistentes”.

Por ello nada tiene de raro que el libro de Josefina Jordán se inicie con el propósito de alcanzar el mundo de la fantasía, la otra realidad, aquella imaginada por una niña pobre y solitaria. La respuesta a ese propósito, su cumplimiento, es el libro que ahora

tenemos entre manos convertido en respuesta a una pregunta y un anhelo formulados mucho antes. Realización en fin del propósito inicial de alcanzar la escritura para revisar así, desde esta situación de abundancia y madurez, pero paradójicamente aún infantil, el viejo sufrimiento de la niña abrazada a la humildad de su muñeca en tanto se promete que “tal vez llegue un príncipe”,

Romance de la mía gente funciona como una espiral que a medida que se aleja del centro va comprendiendo personajes y hechos con la característica común de estar incluidos en el área de acción o de interés, en el campo afectivo o histórico de esa conciencia totalizadora instalada en el centro y que, por mucho que se oculte tras un aparentemente impersonal ella o un preciso e identificable yo, no pierde en ningún momento el carácter de eje del relato.

Los relatos incluidos en el libro podrían catalogarse de acuerdo a la proximidad o distancia de lo narrado con relación al narrador. Es decir, cuanto más cerca o más lejos se encuentre lo relatado del centro de la espiral. A mayor proximidad al narrador eje, la narración tiende a acercarse al relato autobiográfico o a una actitud confesional de tipo poético; mientras que al alejarse del centro, el texto se aproxima a la crónica.

Un papel primordial en este juego de ocultación y develamiento lo ejercen los pronombres bajos los cuales se esconde el narrador.

Los textos cercanos a la crónica, aquellos en los que el narrador funge como testigo o recopilador, aquellos en los que la peripecia —incluso cuando sucede espacial y anímicamente muy próxima a quien los relata— se mantiene en un ámbito exterior, se escriben en primera persona. En estos casos se trata de un yo que objetiviza, capaz de comprender y analizar para el lector lo que sucede a su alrededor e incluso de comprometerse sentimentalmente, pero sin abandonar nunca su papel de observador. En estos casos el compromiso sentimental se expresa en fórmulas como, por ejemplo, “me despido de ella con una pequeña opresión en el pecho” o “no avive los dolores, no me asalte el recuerdo con su cara y su sonrisota”,

El uso de la primera persona está aquí doblemente motivado. De una parte, le confiere veracidad a lo narrado. Por ello Butor

afirma que en “las mixtificaciones novelescas, siempre que se ha intentado hacer pasar una ficción por un documento (...) se ha utilizado con toda naturalidad la primera persona. (ob. cit. p. 79). Pero, además, al utilizar el pronombre de primera persona en los relatos cuyo contenido puede situarse en una zona de relativa neutralidad en lo referente al mundo del narrador, se está reservando un mecanismo de extrañamiento para el momento en que lo que se cuente sea presumiblemente parte del mundo esencial de quien narra e incluso de quien vive. Si antes era necesario darle veracidad a través del compromiso del yo con lo narrado, ahora lo importante es conferirle objetividad a una materia narrable que de otro modo podría resultar excesivamente subjetiva. Por ello los textos en los que la protagonista es una niña —y el lector está tentado de pensar que es esa misma niña que en otras páginas funge de narrador— se evade la primera persona y el personaje se identifica por medio de un lacónico ella o por apelativos genéricos e impersonales como la niña, obstruyendo o quizás facilitando —por el excesivo celo que se pone en el ocultamiento— la identificación de esa niña con el narrador de los otros relatos. Lo único que ha cambiado aquí, repetimos es que la narración ha pasado de un plano objetivo, exterior e histórico a uno interior, mucho más expuesto a la incidencia de la subjetividad y en general igualmente histórico.

La excepción a esa utilización anotada de los pronombres personales son esos textos en los que se combinan ambos procesos. Allí, luego de largos párrafos y páginas en las que la narración se desenvuelve en tercera persona, aparece imprevistamente un narrador en primera persona que se identifica con el personaje del cual se hablaba inicialmente en tercera persona. Estas técnicas además de responder a la inclinación lúdica de todo escritor, confirma una aguda observación de Lejeune en el libro citado. Dice: “La utilización de diversos pronombres personales o personas: yo, tú, el en la narración autobiográfica evidencia la imposibilidad de que ninguno de ellos aisladamente, exprese satisfactoriamente la persona” (ob. cit. p. 38).

Mutatis mutandi, y en el acuerdo de que no nos enfrentamos a un texto sedicente autobiográfico, la apreciación de Lejeune

puede ser absolutamente válida con relación a la obra de Josefina Jordán.

Creemos además que buena parte de lo anotado con respecto a la escritora y muchas cosas más no dichas, pero que marchan en el mismo sentido, podrán aplicarse a un extenso corpus de la literatura venezolana como vía para la identificación de ciertos rasgos de su especificidad.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. *Análisis Estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, España, 1966,.
- Butor, Michel. *Sobre Literatura II*. Seix Barral, Barcelona, España 1967
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre*. Ed. Du Seuil. París 1980.

EL JUEGO DE LAS OPOSICIONES Y LA APOLOGÍA DEL DESEO EN *VEN NAZARENO*, DE GUSTAVO LUIS CARRERA

ALMENA DE SAL (1972), primera selección de cuentos de Gustavo Luis Carrera (Venezuela, 1933), aparece en momentos cuando se respiraba aires renovadores en la narrativa venezolana. Esta renovación intenta huir del fuerte condicionamiento que la realidad política ha ejercido hasta entonces, y se orienta a la exploración de contenidos de tipo psicológico, de indagación profunda en el mundo interior de ciertos tipos populares, tratados hasta entonces con un esquematismo heredado de la literatura costumbrista. En el plano formal, se inclina a lo experimental y lo heterodoxo. De los cuentos incluidos en *Almena de sal*, “Ven Nazareno” constituye una suerte de compendio de la propuesta narrativa de Gustavo Luis Carrera. Allí coincide, por ejemplo, el erotismo con la indagación de la religiosidad popular, en el marco de un discurso fragmentado que no disimula su adscripción a la corriente renovadora del así llamado Boom latinoamericano.

La anécdota que discurre en las páginas de “Ven Nazareno” es simple: Altagracia, mujer de treinta años, hereda de su madre el papel de curadora moral y religiosa del pueblo donde vive. Tal rol incluye guardar en su casa, durante todo el año la imagen del Nazareno, que en Semana Santa es llevada en procesión. Bajo la perfecta apariencia de mujer mística y piadosa, se esconde una Altagracia atrapada entre los juegos sexuales con la hija de la sirvienta negra y el fetichismo que la arrastra hacia la única figura masculina que habita su mundo, es decir, el Nazareno. La muñeca de la imagen religiosa muestra las marcas de las uñas de Altagracia, quien se debate entre el impulso pasional y el remordimiento. La historia se resuelve con una rápida sustitución del Nazareno

de tablas y ropajes por un carpintero, llamado también Nazareno, a quien Altagracia ha debido llamar para que haga unas reparaciones en las andas de la imagen religiosa. Desde su habitación, llama al carpintero que la espera en la sala para recibir el pago por su trabajo, con un sugerente “ven, Nazareno.”

Una secuencia de oposiciones estructura el cuento confiéndole totalidad y coherencia a un discurso que se quiere fragmentado y, al menos en apariencia, inconexo. Podría llamarse “marcas de modernidad” a esa especial disposición del discurso en la que se transparenta la voluntad expresa del narrador de inscribirse en el marco de esa contemporaneidad como fórmula para autenticar su discurso. Dejaremos, pues, de lado los distintos planos en los que se divide el relato, la alteración del discurrir del tiempo, el juego con los espacios donde se sucede lo narrado, para atender a elementos que parecen más significativos y quizás menos conscientes por parte del escritor.

“Ven, Nazareno” es una apología del deseo. Deseo insatisfecho y por lo tanto generador de conflictos. El deseo del Otro, que en este caso aparece primordialmente en Altagracia, es un deseo que carece de un cuerpo en el cual objetivarse. Se enuncia así la oposición principal del cuento, la que enfrenta cuerpo y no cuerpo.

La ausencia de cuerpo está claramente encarnada —valga la paradoja— en la imagen del Nazareno que permanece suspendida y silenciosa en la sala de la casa:

Los ojos reprimieron su apetito ante las tablas blancas que cruzaban el sitio del cuerpo, de los músculos, de las carnes genitales. No había pies siquiera. Únicamente cara, manos y ropajes de olor envejecido.

A lo largo del año, esa imagen permanece a la espera de un ritual que la revive brevemente, que la socializa, poniéndola en contacto con un pueblo que, por pocas horas, lo incluye en su cotidianidad y le da cuerpo. La ausencia del cuerpo en el caso del Nazareno está estrechamente ligada a ese carácter ritual. Como parte de un rito, su existencia pasa de la realidad al lenguaje y allí transcurre su única existencia. Por eso, el Nazareno no existe más que en el deseo de Altagracia. No hay otros personajes que del

mismo o de distinto modo que ella mantengan un diálogo vital con el Nazareno. Ni siquiera la madre o la tía, teóricamente comprometidas —al igual que Altagracia— en el mantenimiento del rito, sostienen relación alguna con la imagen divina. El relato se focaliza en Altagracia, quien genera las significaciones que cada elemento exhibe a lo largo de “Ven, Nazareno.”

Asumido el deseo como rol, sujeto en el caso de Altagracia, objeto en el caso de Nazareno, es lógico que tal deseo se exprese solo en el plano del lenguaje, por cuanto su carácter fetichista le impiden materializarse. El Nazareno es únicamente vestido porque no es más que lenguaje, imagen de lo real, sombra de lo real, pero en todo caso no la realidad misma. Porque “el cuerpo total está fuera del lenguaje, a la escritura sólo llegan pedazos de cuerpo; para hacer ver el cuerpo es necesario desplazarlo o refractarlo en la metonimia de su vestimenta” (Barthes, 139-140).

Esa “corteza de terciopelo morado,” lenguaje de hilo que esconde la carencia de cuerpo del objeto deseado, parece encarnarse al final en el cuerpo del otro Nazareno, el que “veía y hablaba”.

La aparición del Nazareno hombre sirve para completar la oposición cuerpo no cuerpo y darle, adicionalmente, una solución, más que realista, física al deseo que mueve a Altagracia. El carpintero, que casi milagrosamente aparece cuando más se le necesita —y la necesidad también es ambigua: la que se refiere a las carencias que padece Altagracia y la otra que tiene que ver con las andas rotas— está excesivamente marcado por el lenguaje que envuelve al Nazareno de la pared. El nombre que lo identifica explicita la asociación de *sema* y *soma*. Adicionalmente, el oficio —“soy carpintero de profesión”— y otros rasgos lo asimilan a su alter ego. Asimilación que se cumple por vía de unas uñas, las de Altagracia, que se clavan con ardor en las carnes de este Nazareno recién llegado, del mismo modo que antes apretaron la muñeca insensible de la imagen religiosa. El Nazareno hombre aporta un cuerpo sobre el cual podrá, al fin, materializarse el deseo de Altagracia. Sin embargo, es importante no olvidar que “...el cuerpo, por su parte conduce a una suerte de mística:

espacio del instinto y del deseo, es también una topografía simbólica del universo, que va de lo sensible a lo mental” (Sucre, 43).

De manera que la oposición inicial cuerpo/no cuerpo, puede terminar convirtiéndose en un oposición alterna que se expresaría por medio de la fórmula erotismo/experiencia mística. Ello es factible por cuanto si es cierto que el cuento juega al final con la concreción de deseo de Altagracia, y con la satisfacción de ese deseo merced a la aparición de un hombre de “carne y hueso”, no es menos cierto que son muchos los indicios y claves que nos permitirían leer a Altagracia como un modelo de ascensión mística.

La presentación del personaje no evade las descripciones que la asimilan a lo sagrado. Y así como el Nazareno tiene su alter ego, igualmente lo tendrá, si bien de modo menos explícito, la propia Altagracia. Para comprobarlo solo hay que referirse a las descripciones del personaje durante la procesión. Todas ellas están teñidas de una retórica filo religiosa que tiende a asimilarla con la imagen de la virgen María:

Surgió ... la figura elevada y fina de una mujer vestida de blanco. Sola se veía ella, de mirada fija, hierática como una santificada. Alta (tan blanca) caminaba con una rigidez alterada únicamente por rápidas luces de los ojos negros. (104)

Y por si no fuese suficiente, el narrador insiste en acentuar la imagen de madre dolorosa “tal y como corresponde a la madre del sacrificado en el rito que se ejecuta:

Las facciones desproporcionadas se endurecían en el gesto de amargura de la boca hacía la izquierda” (111).

Regresamos, de modo imperceptible, a la oposición inicial cuerpo/no cuerpo. Altagracia, mujer y carne viva de deseo es el extremo de una línea en cuyo lado opuesto se sitúa la imagen de lo sagrado. Más aún, la identificación que se induce por medio de los nombres trabaja por dos canales distintos en el caso de Altagracia: “Mamá, ¿por que tú me llamas Altagracia si yo me llamo Magdalena?”

Si “Alta Gracia”, remite sin ambigüedades a lo virginal, a la identificación con María, imagen de la pureza y la inocencia, Magdalena, aunque parezca paradójico, marcha en el mismo sentido. Magdalena es la concreción del cuerpo en cuanto pecado. Es decir, el más alto grado de materialidad y abyección de la carne en el pensamiento cristiano. La venta del cuerpo es la reafirmación de este en cuanto existente, en cuanto valor. Pero Magdalena es también la que renuncia al cuerpo, la que lo vence por el deseo del Otro, del no-cuerpo que es el Nazareno.

Lo sagrado está también presente en la confrontación con lo real, lo terreno, por medio de la ausencia de cuerpo o al menos por su escamoteo. No es gratuito que de la iglesia, vieja queden solamente “unos gruesos muros y una fecha grabada” y que en la capilla reposen “una Dolorosa de cabeza y manos cercenadas, y se sabía de un antiguo San Juan que se deshizo roído por el tiempo”. La corrosión de la materia, no es ningún secreto, posibilita la percepción más clara e inmediata del espíritu.

La ascesis mística se cumple así de manera casi imperceptible. El culto de la imagen es uno de los elementos que reafirman esta experiencia, pero no la única. El cuidado de la imagen del Nazareno parece ser una etapa de aprendizaje de la vía mística. Así lo confirman las escenas en las que las mujeres se dedican a coser los ropajes del Cristo, a rehacer la divinidad en aquello que lo significa: el lenguaje del vestido. Pero adicionalmente, y al decir de Barthes, la costura es una autocastración que “hace retroceder el cuerpo a los limbos del ‘fuera de sexo’” (Barthes, 182).

Altagracia evoluciona desde una fijación con la imagen del Nazareno apostada en un rincón de la sala de su casa, hasta formas más subjetivas e impalpables de participación en la marcha hacia lo divino. La muerte de la madre trastoca lo que hasta ese momento no había excedido de una relación fetichista superficial y revoluciona el rol de Altagracia: “Me di cuenta que toda la responsabilidad sería mía”. He aquí la razón por la cual, llegado el momento, la imagen del Nazareno parece quedar relegada para dar paso al proceso de santificación de la propia Altagracia “enhiesta como la columna sostén de toda la procesión”. Como cualquier santo, Altagracia se debate en el infierno de las dudas

y las tentaciones. Y no es gratuito este juego de aproximación y alejamiento de las imágenes porque “tal vez en esta desconfianza en cuanto a la imagen haya el presentimiento de que la vista está más cerca del inconsciente y de todo lo que en este se agita” (Barthes, 72).

Otros elementos coadyuvan a esta lectura de la peripecia de Altagracia como un camino místico. El encuentro final con Nazareno, el carpintero, es explícito en cuanto a la entrega de Altagracia y por lo tanto su posesión por el recién venido. Hay aquí una más o menos velada alusión al acto eucarístico. Si la mayor aspiración del místico es ser “poseído” por Dios, el más fervoroso deseo del creyente es la comunión, que conlleva la asimilación del cuerpo divino al propio cuerpo. Y esta asimilación ha de producir la salvación, la resurrección del comulgante muerto en el pecado. No hay que olvidar, de acuerdo con Morin que “todo el ritual cristiano primitivo está impregnado de las analogías más elementales y profundas de muerte y renacimiento” (Morin, 227). ¿No es acaso cierto que el cuento se desenvuelve en el marco de un rito de muerte como es la procesión de Semana Santa? Tan cierto como que el objetivo final de la muerte ritual de Cristo es la resurrección, que en el cuento se refuerza con la aparición de ese carpintero cuya unión con Altagracia culmina su ascesis mística. La insistencia del cuento en la asociación de la experiencia espiritual con la sexual no es solo una travesura del autor. Tal asociación ha estado presente en todos los textos en los que se describe una experiencia mística semejante. Desde el *Cantar de los Cantares* hasta la poesía mística de la tradición hispánica. Ello se debe seguramente a la temprana prohibición del sexo que genera el cristianismo convirtiéndolo, a un tiempo, en un ambiguo objeto de deseo y rechazo.

La oposición cuerpo-no cuerpo se refuerza a lo largo de “Ven, Nazareno” con una serie de oposiciones que aquí conviene llamar secundarias y que en cierto modo terminan de consolidar la estructura binaria del relato al tiempo que se asocian o sustentan la oposición principal. La primera de ellas, de carácter temporal, enfrenta pasado y presente. La vida de Altagracia se apoya sobre un inmediato precedente: lo que ella vive como presente no

es más que la repetición ritual de un pasado que antes ha vivido la madre. Por eso, cuando aquella habla lo hace “en un pasado distante” que, sin embargo, deja sentir su influjo en el aquí y el ahora. Altagracia, por ejemplo, ha de llamarse Magdalena porque su sino no puede evadir el legado de sufrimiento y penitencia de su madre. Aquella, al igual que Altagracia, ha cumplido un periplo que la llevó del pecado al misticismo. También ella, en su momento, experimentó la oposición cuerpo-no cuerpo. De hecho, el padre de Altagracia es un cuerpo escurrido del que solo queda la memoria de su abyección, y esa memoria origina la peripecia vital de Altagracia. También la madre opta por esa voluntaria castración que es la costura y en ella permanece hasta su muerte.

Otro ejemplo de oposición secundaria contrapone la homosexualidad con la heterosexualidad. Desde el inicio mismo del cuento se teje una historia paralela que se irá completando, a medida que transcurre el relato, haciendo uso de un particular trastocamiento del tiempo, del que no participa el resto del texto. En esa otra historia, se narra el acercamiento de Altagracia a una adolescente que accidentalmente duerme una noche en su casa. Ese atisbo de homosexualidad es también el primer indicio de la presencia del cuerpo como objeto del deseo. Pero al igual que el cuerpo inexistente del Nazareno, el cuerpo femenino de la niña carece de otredad. Ese cuerpo, que es esencialmente el mismo de Altagracia, está imposibilitado de convertirse en objeto del deseo. Por eso, tal vez, el acontecimiento de la niña se pierde en una especie de autismo a lo largo del relato, sin llegar a influir sobre el núcleo del cuento. Se podría hablar de historias paralelas cuyos extremos no alcanzan nunca a tocarse. Si hubiese que asignar una función a ese acontecimiento, podría concluirse que hay allí una actualización alterna del deseo que refuerza su presencia en la otra línea maestra del relato. Nada allí contradice la hipótesis de que el deseo que mueve a Altagracia solo consigue objetivarse en el cuerpo inmaterial del Nazareno.

A pesar de la aparente multiplicidad de voces narrativas en el relato, y de la fragmentación a la que el mismo ha sido sometido, el lector encontrará que aquellas pueden resumirse en dos voces opuestas: una voz interna y otra externa. La voz externa

narra desde la perspectiva de lo que tradicionalmente se llamó el narrador omnisciente. La voz interior, en cambio, se concreta a la emisión de un discurso cuya principal característica es ceñirse a las sensaciones del yo o en todo caso a la percepción que reciben los sentidos del sujeto en cuestión. Este discurso sensual y en primera persona tiene como finalidad la descripción del proceso íntimo que el personaje experimenta en su ascesis mística. Del mismo tenor suelen ser los discursos de la mística clásica en los cuales se narran las experiencias del alma en su contacto con la divinidad. Las revelaciones místicas deben ser expresadas por medio de una minuciosa descripción de los procesos sensoriales a través de los cuales se pretende que el lector imagine el mundo de la divinidad y la experiencia de acceder a lo sagrado.

Entré lentamente, con una palpitación que me paralizaba las piernas. Miré las ventanas para asegurarme de que estuvieran bien cerradas hacia la calle. Deseaba ir hasta la pared derecha pero al mismo tiempo sentía miedo, el antiguo temor que mamá me aconsejaba (105).

El discurso interior es una periódica introspección por medio de la cual el sujeto se sitúa en el contexto de lo narrado de manera, al menos en apariencia, más objetiva de la que le permite el discurso exterior. Papel importante juega en esta oposición la voz de una conciencia no identificada que funciona como tipificación del arquetipo cultural. Una entera civilización actúa por medio del folleto religioso tantas veces leído y cuyo contenido se deja oír en la propia voz de Altagracia. Esa mediación religiosa, que sirve de contrapeso a la mediación erótica, se expresa de manera más clara y contundente en los párrafos finales del texto en la duda de Altagracia ante la posibilidad de recibir a Nazareno en su casa.

En los textos místicos el acceso a lo sagrado implica el viaje o en todo caso la metáfora del viaje. El alma del místico va hacia Dios en un proceso que además ha de ser doloroso. El dolor, aunque más no sea el dolor que produce el estar separado de la divinidad, da prueba del auténtico anhelo del alma por acceder a

ella. No en balde todo sucede en “Ven, Nazareno” en el marco de ese viaje místico que es la procesión. Lo estático como elemento opuesto está simbolizado por la presencia-ausencia de un pueblo que no llega a concretarse en ninguna parte del relato. La casa de las tres mujeres del Nazareno es la única que no pertenece a ese espacio inmóvil cuya presencia no excede del ser nombrado como “el pueblo” y que evidentemente vive ausente de la especial situación de la casa de las tres mujeres.

Concluamos diciendo que hay en “Ven, Nazareno” dos procesos de estructuración del texto perfectamente diferenciables. La primera, evidente para el lector y sin duda mucho más conscientemente ejecutada en lo que al escritor se refiere, se apoya en ciertos recursos no difíciles de encontrar en la narrativa de los setenta y que en general tienden a mostrar el texto como un conjunto fragmentado y, a ratos inconexo. Multiplicación de los planos narrativos, trastocamiento espacio-temporal, difuminación de la anécdota, y ocultamiento del narrador son algunos de esos recursos.

Simultáneamente, hay en este relato una especie de estructura profunda, perfectamente acoplada al desarrollo de la anécdota y de los personajes. Esta estructura, como hemos visto, se despliega por medio de una sucesión de oposiciones que, aun siendo independientes, se asocian de tal modo que, cuanto más al descubierto se pongan, tanto más se potencia el espectro significativo del relato.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland: *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas, MonteAvila, 1977.
- Carrera, Gustavo Luis. *Almena de sal*. Caracas, MonteAvila, 1972.
- Morin, Edgar. *L'Homme et la Mor*. Paris, Edition Du Seuil, 1970
- Sucre, Guillermo: *La máscara, La transparencia*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1975.

ANTONIO MÁRQUEZ SALAS: *VIAJE A THULE*

DICE VIRGILIO EN LAS *Geórgicas*: "...y tu Numen del Nauta venerado/ hasta la última Thule es proclamado". Esa Thule era entonces una isla remota, real o imaginaria, a la que se referían los antiguos cuando querían aludir a un lugar inalcanzable. Ubicada, supuestamente, al norte máximo de la geografía entonces conocida, la distancia promovió que tal isla se representase más a fuerza de fantasía que de conocimiento real, de allí la creación de una mitología que, a lo largo de siglos, produjo una región fantasmagórica, ubicada en alguna parte cercana a lo que hoy conocemos como países nórdicos.

Para ubicar a sus personajes y desarrollar la peripecia de su novela póstuma *Viaje a Thule*, Antonio Márquez Salas, al igual que los antiguos exploradores griegos, también se dirigió al norte, pero no al norte de Europa sino a un norte mucho más cercano, si bien a una isla igualmente cargada de leyendas y misterios.

El escenario donde transcurre *Viaje a Thule*, no cabe duda, es la isla de Cubagua. El narrador no alude a ella por su nombre en ningún momento puesto que se trata de *su* Thule, pero ha dejado suficientes indicios para que no quepa confusión alguna.

Así, repetidamente se hace referencia a su ubicación frente a la isla de Margarita; desde esa Thule, sus personajes viajan a Los Roques y a La Blanquilla; se mencionan una y otra vez los conchales que recuerdan la explotación perlífera en Cubagua, especialmente, dice, en la costa este, allí donde sabemos que una vez estuvo ubicada Nueva Cádiz; y, en fin, su personaje principal, Anchora Fanny, de la mano de una guía local dotada de poderes sobrenaturales, se sumerge en las profundidades del océano para

visitar la ciudad perdida, cuya leyenda, sabemos, está inextricablemente unida a Cubagua.

Márquez Salas, sin embargo, no renuncia del todo a esa otra Thule de la tradición occidental. No solo maneja el escritor una inmensa cultura clásica que le permite hacer directas referencias a la civilización grecolatina por medio de dioses del Olimpo, obras literarias, personajes famosos y demás referencias cultas, sino que, su lenguaje, cargado de connotaciones, impide que la isla, tan conocida para sus lectores venezolanos, termine en una concreción tan real que la empobrezca como escenario de la peripecia de sus personajes. Thule es pues Cubagua, pero una Cubagua sometida al descomunal lenguaje de Márquez Salas que termina envolviéndola en un halo de magia.

Hay un juego ambiguo y seductor a la vez con relación a la ubicación de la novela. De una parte hay un paisaje remoto y exótico. Es un lugar con un toque de lejanía que en el proceso de lectura puede asociarse con el área cultural mediterránea y con las reminiscencias clásicas propias de esa cuenca. Del otro lado, como oponiéndose, pero a la vez relacionándose en ese juego de ambigüedades, se encuentra el ambiente cercano y conocido, fácilmente asociable, como dijimos, con la isla de Cubagua y con la tradición y la leyenda que esa isla arrastra consigo.

Todo ello es posible gracias a un particular uso del lenguaje por parte del escritor. El lenguaje, tan suyo, de Márquez Salas es el personaje principal de esta novela, mucho más de lo que su manera de decir define su producción cuentística anterior. Desde su narrativa breve, Márquez Salas nos había acostumbrado a un lenguaje desbocado, sin ánimo de atender a reglas o imposiciones académicas; y sin miramientos hacia un eventual lector acomadaticio.

En *Viaje a Thule*, el escritor ha llevado a los extremos esa necesidad de subversión verbal. Hay en estas páginas tal regusto por las asociaciones libres y por la sonoridad de la lengua que no es exagerado decir que han sido escritas para ser oídas de plena voz, como la poesía tal vez, que no escasea por cierto en estas páginas, pero teniendo el narrador buen cuidado de que esas páginas nunca pierdan su cualidad narrativa.

El adjetivo perfecto para calificar este lenguaje, voy a repetir el término, es desbocado. Desbocado, porque no atiende a la ilación natural de los acontecimientos y se erige como ente autónomo en el contexto de lo narrado; desbocado, porque anula los límites entre el narrador y los personajes, sin atención al contexto social, cultural o psicológico de estos últimos; y, desbocado, finalmente, porque se hunde en una secuencia de asociaciones automáticas, casi delirantes de un lado, hipercultas, de otro, que, seduciendo al lector, le imponen una no fácil tarea a la hora de orientarse en semejante maremagnum.

El lenguaje de *Viaje a Thule* es críptico porque recurre a todo tipo de referencias y asociaciones para incorporarlas a un texto que es en el fondo un largo monólogo del narrador. Se puede sospechar que Márquez Salas ha recurrido aquí a la escritura automática de los surrealistas, ese intento de anular las trabas de la lógica y la razón para hundirse en la libertad y la abundancia simbólica del inconsciente.

No suele haber, ya se asomó, distancia alguna entre el narrador y los personajes. De hecho, como también se dijo, el narrador es en verdad la única voz que campea en este texto. Sorprende cómo esos personajes, en su mayoría pescadores, vale decir de extracción social y cultural muy baja, en no pocas ocasiones, cuando se les da la oportunidad de reflexionar o monologar, su voz es indistinguible de la voz del narrador: repiten sus ideas complejas, sus asociaciones cultas y calcan su estilo clásico.

En cambio, cuando en ocasiones se trata de diálogos directos y cotidianos entre esos mismos personajes, hay un notable desnivel en el lenguaje, lo que no deja de sorprender. Tal vez se pueda suponer que el escritor pretendió hacer algunas anotaciones rápidas con la idea de regresar después a ellos. Si fue así, está claro que el tiempo no le dio la oportunidad necesaria.

Hay en esta novela un uso evidente de la técnica del *pastiche*, es decir, el escritor ha tomado elementos de diversas artes y de diversas tendencias literarias para fundirlas en un solo texto rico y complejo. Algunos elementos de ese *pastiche* saltan a la vista: parlamentos absolutamente clásicos por su tono, su estilo y su vocabulario; páginas en las cuales la mirada de asombro con la

que se describe el paisaje recuerda el discurso de los cronistas de Indias; párrafos de diálogos entre los amantes en los que es fácil encontrar reminiscencias del *Cantar de los Cantares*, en particular por el modo de abordar el cuerpo de la amada; elementos de humor y habla popular, sobre todo cuando se habla de sexo que, por cierto, abunda sin recato en estas páginas.

Anchora Fanny, por ejemplo, personaje principal de *Viaje a Thule*, ha entrevistado bajo la tela del pantalón “el descomunal fruto viril” de Robertus, quien viene a entregar un pedido.

“—Señorita, aquí tiene lo suyo...” —dice Robertus.

Y ella responde con una picardía criolla que como recién llegada al país no le corresponde:

“—No le creo, ¿seguro que es mío?”

Poco tiempo después, Robertus saldrá de la cabaña de Anchora Fanny y con criollísima satisfacción se dirá a sí mismo:

—“Le di en la madre”.

Lleguemos, pues, a Anchora Fanny, el personaje principal de la novela. Márquez Salas nos informa que es originaria del estado de Iowa, en Estados Unidos y que está en Thule sin un objetivo claro. Sabemos, eso sí, que la isla era “solicitada por sus emociones” y que a sus ojos “la isla era como un vientre maternal”.

Este personaje viene a anclarse a Thule, tal como lo indica su nombre, Anchora, claramente tomado del latín, a fin de pasar por un rito de iniciación. Su ingreso a la isla y su incorporación al idioma y a las costumbres locales es de una rapidez que sorprende, y a Márquez Salas le importa poco la incongruencia. Solo el dato de su lugar de nacimiento y la blancura de su piel reafirman la condición de extranjera de Anchora Fanny. Más allá de eso, bien podría proceder de esa parte de tierra firme que Colón llamó Tierra de Gracia.

No llegaremos a saber qué busca Anchora Fanny en esta novedosa Thule: quizás crecer anímica, amorosa y psicológicamente como todo personaje del *bildungsroman*. Se trata de un proceso de iniciación que mezcla elementos no usuales, especialmente el sexo y una inacabable reflexión sobre la condición humana, que se filtra en el monólogo interior de una mujer extraviada en un paisaje desconocido y yermo, a través de un lenguaje cuyo

carácter poético exagera hasta el infinito la subjetividad y multiplica las interpretaciones posibles del texto. Es la iniciación en un mundo donde todo es mágico: la historia y el presente, lo visible y lo oculto.

El sexo juega un papel primordial en este proceso de iniciación, en esta vía para entrar en el otro, metafórica y literalmente. Anhora Fanny conoce a través del cuerpo de los hombres de su entorno, y eso le da al narrador la oportunidad de extenderse en un magistral discurso erótico lleno a la vez de poesía y picardía.

De acuerdo con el testimonio de su hijo Ruy, Márquez Salas escribió *Viaje a Thule* cuando ya estaba al borde de la muerte. Si en algo influyó esa situación en la factura del texto, ha de ser seguramente en la absoluta libertad con la que el narrador encara su tarea de la primera a la última página. Libertad que se concreta no pocas veces en lo que para el lector puede terminar por ser contradictorio o ilógico. Particularmente, me niego a creer que se trata de errores u omisiones de parte del escritor. Creo, antes bien, que Márquez Salas nos ha dejado un terreno virgen donde escarbar en busca de interpretaciones, significados y propuestas estéticas. Esa es una labor que haremos en colectivo, como comunidad lectora, a fin de integrar, por derecho propio, este texto recién descubierto al canon literario nacional.

JORGE RODRÍGUEZ: *LA PIEL DEL LAGARTO*

UN ELEMENTO QUE DEFINE de modo absoluto los relatos, contenidos en *La piel del lagarto*, de Jorge Rodríguez, es la tensión narrativa.

Ya no se menciona mucho el asunto de la tensión narrativa cuando se habla del cuento. Atrás quedaron los mandatos de escritores y teóricos del género de la talla de Julio Cortázar, Juan Bosch, Horacio Quiroga o Enrique Anderson Imbert, por nombrar solo algunos. Tal abandono se debe, seguramente, a nuevas concepciones del oficio de escribir, distanciadas de la visión que tenían esos cuentistas, todos ellos clásicos ya de nuestra lengua. De aquel cuento se exigía que cumpliera con un conjunto de mandatos —mandamientos diría Quiroga— que comprendían la acción única y la— tensión narrativa, conducentes, entre ambas, al irrevocable final.

Lo que ahora suele llamarse indistintamente relato o cuento, se quiere liberado de aquellas normas preceptivas, que lo constreñían a un formato conocido y aceptado, para convertirse en textos muchos más diversos y experimentales en cuanto a los temas, personajes y escenarios que incorporan. Como consecuencia, no pocas veces —¿quién podría negarlo?— han perdido buena parte de la capacidad de seducir al lector desde la primera hasta la última línea. Si bien ningún escritor renuncia a la pretensión de cautivar al lector; a lo que apunto aquí es al hecho de que en *La piel del lagarto* pareciera que esa sujeción del lector a sus textos se diera de un modo aparentemente natural, espontáneo, fácil. Y aunque sea un lugar común decir que tiene una extraordinaria capacidad de seducir al lector, en el caso de *La piel del lagarto* creo

estar en capacidad de fundamentar esa afirmación en una serie de estrategias narrativas que trataré de tocar someramente.

Sería cuando menos cuesta arriba enmarcar los relatos incluidos en *La piel del lagarto* en la concepción clásica de cuento. Estos textos no solo no respetan, por ejemplo, el principio de acción única, sino que multiplican sus personajes y las pequeñas peripecias, que cada uno actúa o padece, hasta el punto de hacer imposible que se hable aquí de unidad. Dicho de otro modo, ninguna validez tendría aquí el mandamiento de Quiroga que instruye al escritor: “toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste”.

Siendo esto así, cabe preguntarse qué mecanismos sostienen la tensión narrativa en los cuentos de Jorge Rodríguez. El primer indicio de respuesta a esa interrogante hay que buscarlo en la sintaxis que el escritor utiliza. Esa sintaxis se compone mayormente de oraciones muy cortas, en cuya secuencia se narran múltiples peripecias y se describen, como con chispazos, personajes y ambientes. Un conjunto que se concatena como si fueran fotogramas de una vieja película en celuloide. El resultado es un lenguaje vertiginoso que no da pausa al recorrido del lector. Escasas las descripciones que exceden una línea, menos aún un acto reflexivo del narrador que fije alguna posición de tipo ético sobre lo narrado, por muy escabroso que sea el asunto. El lector queda, pues, literalmente, sin aliento en esta carrera hacia la última línea en la cual, contradictoriamente, no es el final en sí lo que importa, sino los pequeños tramos de los que está formado el camino hacia ese final.

Rodríguez refuerza esa tensión narrativa con la inclusión de incidentes, personajes e imágenes que se definen por agudos contrastes. Se puede pasar sin transición del más sublime de los momentos a lo más procaz, frívolo o grotesco. Si, por ejemplo, la “sonrisa de dientes perfectos” es la causa de la atracción por la mujer amada, el segundo es “el jugo con que manchaba la cama cuando nos amábamos”; si la percepción de lo trágico se ejemplifica con el nacimiento de “un chamo sin cabeza”, cuyo parto atendió Susana, de inmediato se nos informa de lo “rica que está Susana, con ese cuello tan largo y la naricita levantada y el cabello que se le derrama por los hombros”. De este modo, la atención de

ese narrador —cuya voz no podemos dejar de escuchar, pero con quien no siempre podemos simpatizar— se desplaza rápidamente de lo dramático a lo frívolo, de la tristeza al humor, del dolor al desinterés, para que sepamos de su carácter de narrador descreído, distante y a ratos cruel.

El contraste es técnica ampliamente usada en la creación literaria, que suele enfrentar, como lo indica el término, dos elementos contrarios, sean estos personajes, escenarios, acciones, etc. El contraste sobre el cual se fundamenta el estilo de *La piel del lagarto* es, en cambio, una escandalosa contradicción en la manera como se nos comunica la percepción de la realidad narrada; solo que lo que, en buena lógica, debía ser expresado por dos conciencias opuestas en el modo de valorar esa realidad, en estos cuentos proviene de una sola voz, testigo inmediato de lo que ocurre, de un lado, y voz satírica, del otro. Esas percepciones unidas en su origen a la voz del narrador y separadas de inmediato por la distancia en la valoración de los acontecimientos, producen en el lector un distanciamiento de la anécdota en sí misma para concentrarse en el modo como el narrador se posiciona con respecto a esa anécdota.

No sería, de hecho, exagerado decir que el narrador es el único y verdadero personaje de estos cuentos. Aunque no todos los relatos se refieren en primera persona, el narrador no sale nunca de escena, no intenta ocultarse, ni ensaya objetividad alguna. Ni siquiera cuando se usa un narrador en tercera persona se establece distancia entre la voz que dice y los acontecimientos que se relatan. Esa voz usa, además, diversas estrategias para borrar la supuesta objetividad con la que suelen contar los narradores en tercera persona.

Del lector, se requiere, de otra parte, estar atento a la historia con el mismo énfasis con el que se ve obligado a analizar la actitud del narrador con relación a lo que cuenta. La lectura se transforma entonces en una permanente sorpresa, más por los símiles, descripciones, reflexiones, ironía y arranques de humor con los que el narrador juzga los hechos, que por los hechos en sí. Ese juicio es siempre descarnado, atípico, no empático.

Se trata en definitiva de un narrador cuya mirada sobre lo real no intenta transmitir convicción ética alguna y, siendo así,

está en capacidad de abordar los más diversos temas y personajes con la misma mirada cínica. Sucede con lo escatológico, presente en múltiples ocasiones en la representación descarnada del acto sexual, descrito con una terminología políticamente incorrecta que alterna con textos de cuyo valor poético no cabe dudar.

El sexo, por cierto, es el referente, el punto de partida o el desenlace de muchos de estos cuentos; y de todas las emociones alegres o depresivas, de todas las crueldades en ellos contenidas; es sexo omnipresente y siempre descarnado, oportunista, ajustado a la definición que diera Octavio Paz: “El sexo es subversivo: ignora las clases y las jerarquías, las artes y las ciencias, el día y la noche: duerme y solo despierta para fornicar y volver a dormir” (Paz: 1995, 16).

Y como no podía ser de otra manera, el sexo tiene un papel central a lo largo de todo el libro, en esa alternancia de contrastes de la que venimos hablando. El ejemplo más extremo puede encontrarse en el cuento titulado “La última guardia”. Se mezcla allí, sin transición, una espléndida representación del coito con la tortura y asesinato del padre de la voz que narra; un diálogo inocente entre amantes que hace unos segundos dejaron atrás el orgasmo: “Martha me hablaba de un padre alcohólico y yo le hablaba del mío (no contarle de quemaduras como planetas en el antebrazo, de los golpes concienzudos al hígado con un bate, del rostro sumergido en la mierda, de la sonrisa final con que despidió a los torturadores liberadores que lo metían a coñazos en un hueco de tierra húmeda...”.

La enfermedad, las desviaciones, la muerte, lo religioso, el sexo, todo es trabajado en este libro con una herramienta que desarma y reconstruye desde la mirada descreída e irónica del narrador. Esa superficialidad cínica, contradictoriamente, termina por ser un poderoso llamado a ver la miseria humana desde la más extrema seriedad y con no poca compasión.

REFERENCIAS

Paz, Octavio. *La llama doble*: Colombia, Seix Barral, 1995.

ÍNDICE

I. PETRÓLEO Y LITERATURA EN VENEZUELA

PETRÓLEO Y LITERATURA	9
EL IMAGINARIO PETROLERO EN LA POESÍA VENEZOLANA	13
ANTIIMPERIALISMO, TECNOLOGÍA Y PETRÓLEO EN LA NOVELA VENEZOLANA	31
ANOTACIONES PARA RELEER LA LITERATURA VENEZOLANA DE TEMA PETROLERO. A PROPÓSITO DE ORO ROJO DE UDÓN PÉREZ	43
DE UN PUEBLO Y SUS VISIONES DE J.M. VILLARROEL PARÍS	61

II. REGIÓN Y LITERATURA

LA FÁBULA DEL HABLA PROPIA: EL FUROR REGIONALISTA DE LOS 70 Y 80	69
RÓMULO GALLEGOS: SOBRE LA MISMA TIERRA, LECTURA INVERSA	75
JOSÉ RAFAEL POCATERRA: <i>TIERRA DEL SOL</i> <i>AMADA</i> , LA MIRADA AJENA	83
CONCEPTO Y PRÁCTICA DE LA NOVELA EN CÉSAR CHIRINOS	91
EN TORNO A LA DEFINICIÓN DE VANGUARDIA EN LA LITERATURA ZULIANA, A PROPÓSITO DE MERCEDES BERMÚDEZ DE BELLOSO	101

III. LA POESÍA VIAJA SOLA

MIYÓ VESTRINI: RECURSOS POÉTICOS DE UN DISCURSO TRISTE	111
MARÍA CALCAÑO: LA VOZ QUE IRRUMPE	121
FUNCIÓN AUTOR Y LIMITACIÓN DEL SENTIDO EN LA POESÍA DE MARÍA CALCAÑO	141
LYDDA FRANCO FARÍAS: ACTOS DE GUERRA	155
POR LA TANGENTE: FORMAS DE APARICIÓN DE LO POLÍTICO EN LA POESÍA DE GUSTAVO PEREIRA	161
POESÍA VENEZOLANA DEL SIGLO XX: EL CANON INVISIBLE	171

IV. ECHAR EL CUENTO

LAURA ANTILLANO: <i>CIUDAD ABANDONADA EN EL FONDO DE MI CORAZÓN</i> , LA MIRADA PERPETUA	295
NARRADORES QUE SE CUENTAN: A PROPÓSITO DE ROMANCE DE LA MÍA GENTE DE JOSEFINA JORDÁN	201
EL JUEGO DE LAS OPOSICIONES Y LA APOLOGÍA DEL DESEO EN <i>VEN NAZARENO</i> , DE GUSTAVO LUIS CARRERA	211
ANTONIO MÁRQUEZ SALAS: <i>VIAJE A THULE</i>	221
JORGE RODRÍGUEZ: LA PIEL DEL LAGARTO	227

El imaginario petrolero y otros ensayos
se imprimió en noviembre de 2023
en la Imprenta Bicentenario de Carabobo
Caracas, Distrito Capital, Venezuela
Son 1.000 ejemplares

Para Cósimo Mandrillo, el inicio de la explotación petrolera en Venezuela y el comienzo de la oposición a ella por parte de nuestros intelectuales tienen la misma fecha. En 1922, cuando reventó en Cabimas el pozo Barroso II, el hidrocarburo que brotó del campo La Rosa selló el destino petrolero de Venezuela. Se produjo entonces el avance de las compañías extranjeras interesada en la explotación del bitumen, los «nuevos conquistadores», como los llamó Udón Pérez en su poema Oro rojo. Ese poema marca un precedente a la producción literaria posterior con la cual, en novela, cuento y poesía, nuestros escritores denunciarán la explotación y discriminación a la que fue sometida la mano de obra nacional; además de oponerse a lo que consideraron como un ataque a la soberanía del país. En este volumen —en el cual se incluye también un conjunto de ensayos sobre poetas y narradores venezolanos— Mandrillo analiza las sendas que nuestra poesía ha recorrido para incorporar el tema del petróleo.

C O L E C C I O N E S T U D I O S

CÓSIMO MANDRILLO (1951). Es escritor, doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Iowa, magíster en Literatura Venezolana y profesor jubilado de la Universidad del Zulia. Fue galardonado con el Premio Regional de Literatura Jesús Enrique Losada, otorgado por la Gobernación del estado Zulia (2000). Asimismo, se hizo acreedor del segundo lugar en el concurso *Los niños del Mercosur*, de la editorial *Comunicarte* (Argentina, 2007). Entre sus obras destacan *Antología poética de María Calcaño* (1983); *Literatura zuliana del siglo XIX* (1987); *Poemas de lengua brava* (1991); *Poemas de Sa'awa* (2011); *El libro de Sofibiana* (Fundarte, 2023). En nuestra casa editora hemos publicado *El árbol de jugar* (2006); *Víbora y barro: acercamientos a la obra de Gustavo Díaz Solís* (ensayo, 2004) y *Conspiración en el mercado* (novela, 2021).

IMPRESO EN TIEMPOS DE
GUERRA ECONÓMICA
CONTRA VENEZUELA



Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la Cultura

