

# Necrópolis

La muerte en la narrativa  
de Rafael Cordero

María Julieta Cordero



Colección  
Las formas del fuego  
Ensayo

MONTE ÁVILA EDITORES LATINOAMERICANA



# **Necrópolis**

**La muerte en la narrativa  
de Rafael Cordero**

Colección  
Las  
formas  
del  
fuego



**María Julieta Cordero**

**Necrópolis**  
**La muerte en la narrativa**  
**de Rafael Cordero**

Premio del Concurso para Autores Inéditos,  
mención Ensayo, edición 2013



1.ª edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2019

Diagramación: Sonia Velásquez

©María Julieta Cordero

© MONTE ÁVILA EDITORES LATINOAMERICANA C. A., 2013  
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, Urb. El Silencio, municipio  
Libertador, Caracas 1010, Venezuela. Teléfono: (0212) 485.04.44  
<http://monteavila.gob.ve>

Hecho el depósito de ley  
Depósito Legal n.º DC2019001094  
ISBN 978-980-01-1998-3

*A Guillermo de la Cabada,  
digno acompañante*





## Introducción

POR FORTUNA, la humanidad cuenta con recursos imaginativos y artísticos para enfrentar contenidos angustiantes. Sabemos que la realidad numinosa designada con el sustantivo *muerte* se afilia a niveles superlativos de perplejidad, pues es la última estación de un recorrido que encara su destino. Aunque nuestra cognición nos permite comprender y reiterar que donde hay vida también hay muerte, la verificación de este hecho nos parece monstruosa. El mito, el teatro, la pintura, el cine y las artes en general constituyen medios culturales que garantizan la posibilidad de verter estos asuntos.

En todas las edades de la historia, la creación artística ha sido un espejo del tiempo presente. El mercurio siempre refleja el objeto y el espectador decide qué dimensiones de ese reflejo tomar en consideración. Según parece, la miopía ha devorado nuestros ojos. El arte contemporáneo, en todas sus manifestaciones, testimonia, implica, denuncia, imagina el psiquismo de nuestra sociedad occidental —y de aquellas influenciadas por la misma—. Aparentemente, no estamos interesados en apropiarnos de los contenidos más profundos que desde el arte se reelaboran. Quizá esta postura sea tajante, pero no es desmesurada. Un ojo agudo se detiene consternado ante el hecho de que, por ejemplo, *Persépolis* (2007), el

*comic book* autobiográfico escrito e ilustrado por Marjane Satrapi, es una rareza en la red de librerías venezolanas. Ni la obra ni la autora figuran en la lista de prioridades editoriales de nuestro país; la gran ironía radica en que el argumento de esta novela gráfica brinda suficientes aristas temáticas cotejables con la situación sociopolítica y económica de Latinoamérica. No obstante, el señor Paulo Coelho cuenta con un espacio semanal en la revista *Todo en domingo*, encartada en *El Nacional*, diario de circulación masiva de nuestro país y, además, sus obras son *best sellers* de la editorial Planeta. Casos similares se registran con frecuencia dentro y fuera del campo literario nacional e internacional. Tengo para mí que la supremacía de títulos como *Aleph* (2011), del mencionado Coelho, responde a esa predilección masiva por las realidades y experiencias instantáneas, fugaces. Afortunadamente, el auténtico *Aleph* (1949), el borgiano, no se ha fugado de nuestras referencias literarias obligatorias, aunque la única biblioteca que lo registra en el primer lugar de su catálogo se encuentra en el ciberespacio. Estoy consciente de que la situación venezolana en cuanto a las importaciones es particular: desde hace por lo menos dos años las librerías del país no han recibido autorización para importar sus productos<sup>1</sup>.

---

1 En febrero del año 2003, considerando que la economía venezolana había sido golpeada duramente y estaba al borde de un colapso, el Ministerio de Finanzas, en representación del Ejecutivo Nacional, y el Banco Central de Venezuela establecieron un régimen de control cambiario y en consecuencia se creó la Comisión de Administración de Divisas (Cadivi), cuya misión consiste en administrar de manera eficaz y transparente el mercado cambiario nacional en aras de garantizar la estabilidad económica y el progreso de la Nación. El proceso inflacionario negativo que ha experimentado la economía de Venezuela en la última década, sumado a las críticas que el funcionamiento de Cadivi ha recibido por parte de expertos economistas

(Adicionalmente, existen factores de mercado dignos de tenerse en consideración para realizar valoraciones de esta índole. Con franqueza creo que la institución literaria, y el mercado al cual remite, tiene una responsabilidad ética que trasciende el valor de la moneda).

Logro reconocer ejemplos concretos provenientes de diversas esferas en las que el tema de la muerte se conjuga magistralmente con otras imágenes. Considérense así piezas como *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky (partitura) y *Petipa* (coreografía); la melosidad trágica de la *Krakoviana* de Chopin; el jazz, más aún el blues y, por qué no, Andy Durán y su Latin Jazz Big Band. En las artes plásticas, *Ofelia* de John Everett Millais; todas las «Beatrices» de Dante Gabriel Rossetti; las bailarinas de Degas envueltas en la bruma de *l'ennui*; el movimiento muralista mexicano, en particular los trabajos de Diego Rivera; *Sin esperanza* de Frida Khalo. Desde la pantalla grande surgen *Psicosis* y *Frenesí* de Hitchcock; *Azul, Rojo y Blanco* de Kieslowski; *Carne trémula* y *Volver* de Almodóvar. Finalmente, de la literatura podemos mencionar *Mujeres enamoradas* de D. H. Lawrence; *El retrato de Dorian Gray* de Wilde; *Sueño de una noche de verano* y *El mercader de Venecia* de Shakespeare; *Fausto* de

---

son factores que exigían una reevaluación de la situación cambiaria. Tras la revisión correspondiente, en el año 2010 se efectuó una devaluación del bolívar que trajo consigo efectos colaterales desventajosos para el negocio de las importaciones de bienes y servicios. El mercado del libro es uno de los rubros más afectados puesto que, según las últimas disposiciones del BCV, los proveedores de libros no cuentan con dólares preferenciales para realizar las importaciones, por lo tanto, deben adquirir los productos «a precio de dólar negro», hecho que no solo encarece la venta y espanta a los lectores, sino que además limita el tipo de textos disponibles en las librerías del país.

Marlowe; *Los miserables* de Victor Hugo; *En busca del tiempo perdido* de Proust; *Nadja* de Breton; *Amerika* de Kafka; *El jardín de los cerezos* de Chéjov; *José y sus hermanos* de Mann; la *Divina comedia* de Dante; *La luna y la fogata* de Pavese; *El zoológico de cristal* de Williams; la poesía de Emily Dickinson. Y en nuestras letras hispanas se distingue *La vida es sueño* de Calderón de la Barca; *La casa de Bernarda Alba* de Lorca; *La Celestina* de Fernando de Rojas; *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda; la poesía de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, respectivamente; los poemarios de César Vallejo; *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; la poesía de Ida Gramko; los versos de María Calcaño; el teatro de Isaac Chocrón; *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos; «La mano junto al muro» de Guillermo Meneses; *Ifigenia* de Teresa de la Parra. Este breve recuento de títulos y autores, lejos de mostrar pretensiones intelectualoides, procura demostrar la omnipresencia del tema que me interesa, por lo menos en el espectro artístico revisado.

Ahora bien, considerando la premisa inicial (estudiar la imagen de la muerte empleando la teoría arquetipal) y ciñendo sus implicaciones al espacio literario venezolano, he decidido emprender una revisión hermenéutica de tres obras narrativa de Rafael Cordero, a saber: *Mi vida recomienza en Ponte Cestio* (1996), *Tiempo muerto de nostalgia (relatos)* (1997) y *Na'guará* (2002).

Utilizo el término hermenéutico para referirme a interpretación profunda, dejando de lado el método y la teoría literaria a los que alude pues, como se constatará en lo sucesivo, el territorio teórico que ha de sustentar este estudio se alimenta de la teoría arquetipal formulada por James Hillman y diversas obras que teorizan sobre la interpretación y crítica de los símbolos y las imágenes

cuya autoría corresponde a C. G. Jung e importantes mitólogos y arquetipalistas posjunguianos, destacándose entre otros: Joseph Campbell, Rafael López-Pedraza, Mircea Eliade, Northrop Frye, Karl Kerényi, Gaston Bachelard, Gilbert Durand.

Dos líneas argumentativas sostienen este estudio. Mi investigación pretende cristalizar un período exploratorio sobre el tema y los principios teóricos expuestos. Experiencias íntimas con la lectura y la academia han señalado progresivamente este camino. Como objetivo principal, esta investigación procura examinar la imagen de la muerte en tres piezas de Rafael Cordero. Asimismo, desearía llamar la atención sobre el hecho de que este *corpus* narrativo ha recibido escasas reseñas.

Durante el desarrollo de este estudio se podrá constatar, además, que la perspectiva arquetipalista ha permanecido como bien exclusivo de un grupo de docentes, ensayistas e investigadores que la emplean, la mayoría de las veces, para releer obras clásicas y/o canónicas. En contadas ocasiones se han planteado investigaciones que aborden la literatura venezolana desde una actitud hermética. De tal modo, este trabajo también podría sentar un precedente interesante y, a un tiempo, incentivar la participación de la crítica simbólico-imaginal en nuestros medios.

La lectura que planteo realza el valor conceptual de la imagen y se arraiga en la crítica arquetipal, lo cual desea aflorar los enjambres simbólicos reordenables en función de la muerte. En consecuencia, se evidencian rasgos universales del alma humana dispuestos en la obra de arte a través de una visión particular, la corderiana. Como valor agregado, las novelas de Rafael Cordero reciben, acaso por vez primera, un detenido análisis.

Con el propósito de satisfacer los objetivos que me he trazado, expongo en la primera parte, «Declaración de principios», un polivalente debate teórico, el cual delimita el campo referencial que considero imprescindible para la recepción de la exégesis de los textos narrativos seleccionados. Se discuten nociones cardinales tales como arquetipalismo y arquetipo, *psyché*-ánima-alma, mito, muerte simbólica (descenso a los infiernos), hermeneusis y mitocrítica. La segunda parte, «Cordero en perspectiva», tiene la finalidad de contextualizar la obra de nuestro autor en el marco específico de la narrativa venezolana. Para ello, en el primer apartado «Marginalidad voluntaria: *No man is an Island*», se refieren las indagaciones de importantes críticos literarios que describen cualitativamente el proceso de la narrativa contemporánea. De igual manera, y considerando la marginalidad de este escritor, se presenta, en el segundo apartado, «*Ex libris* Cordero», la obra entera de Rafael Cordero acompañada de una exposición anecdótica sobre cada uno de los textos ficcionales pertenecientes al *corpus* de estudio. La tercera parte, «Necrópolis», contiene el análisis hermenéutico propiamente dicho. Este se halla subdividido en tres apartados: «Condenados por la historia», «Con los talones rugosos sobre el pavimento» y «El único lugar imposible». Cada apartado atañe a uno de los textos: *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*, *Tiempo muerto de nostalgia* y *Na'guará*, respectivamente. Por último, se ofrecen las consideraciones finales derivadas del análisis<sup>2</sup>.

---

2 *Nota bene*: a menos que se indique lo contrario, todas las traducciones que aparecen en esta investigación responden a mi autoría.

## **Primera parte**





## Declaración de principios

Ahora sé que la infancia es un mito  
que inventaron los viejos, y la edad  
algo confuso que llevamos de más  
y que no conocemos.  
Imaginamos apenas la edad que tiene el mundo  
esa imprecisa distancia que lo acerca  
o lo aleja:  
ahora es hora de comer,  
ayer fue Carnaval  
mañana es Año Nuevo.

«Y todo será cuento un día»  
MARÍA FERNANDA PALACIOS

DESDE SU GÉNESIS, el psicoanálisis se ha relacionado con las artes. Freud comprendió que a su través es posible acceder al laberíntico mundo de la psique. El edificio teórico freudiano se erige sobre los mitologemas de la humanidad, releídos a la luz de sus progresivos descubrimientos clínicos y discusiones conceptuales. Estos textos son fecundos en referencias artísticas y a medida que se consolida el psicoanálisis como disciplina, el médico vienés dedica magníficos ensayos a obras literarias y a creaciones poéticas. A Freud le interesó la tragedia de manera especial; Jung, por su parte, se entregó al estudio de temas y personajes trágicos; López-Pedraza retornaba sin cesar a la fuerza sempiterna de los asuntos trágicos; de igual modo, Lacan halló en ella una caudalosa fuente; Jacques-Alain Miller recurre con frecuencia a la tragedia para explicar o fortalecer sus indagaciones. Trascendiendo

las fronteras institucionales e ideológicas, estos analistas de la psique han verificado que el flujo descrito por la tragedia es un constante descenso de la prosperidad al sufrimiento y al caos. El ascenso y el declive de quien ocupa un puesto elevado es la materialización del sentido trágico, ya que hace explícito el drama universal de la caída del hombre: la muerte.

Como se entiende, el acto de creación puede recibir diversos enfoques. A principios de los años cuarenta, Paul Valéry logró sintetizar una perspectiva que de manera sutil había ejercido influencias en múltiples áreas del saber, incluido el psicoanálisis. Introdujo una textura poética que sugiere mostrarse sagaz en presencia de los desperdicios: «Aliméntense de nuestros desechos»<sup>1</sup> y puntualiza así un camino hacia la salvación utilizando como recurso los despojos: «la salvación por los desechos». La validez de esta sentencia resulta incuestionable. Esta labor implicaría una subversión ante las exigencias externas y la elección de una senda solitaria que invita a desencadenar segmentos estereotípicamente engranados, a escudriñar y a establecer entre ellos, y con ellos, vínculos afectivos tanto individuales como colectivos. De esta manera, nuestras piltrafas se convierten en riquezas benefactoras. Jacques-Alain Miller<sup>2</sup> rescató la fórmula valeriana y la elevó hasta el título de su ensayo *La salvación por los desechos* donde expone, en el contexto del psicoanálisis de orientación lacaniana, la relación de los individuos con las demandas provenientes del exterior, bien sea la familia, la sociedad, el gobierno o la cultura pop. Esta

---

1 «Nourrissez-vous de nos déchets».

2 Jacques-Alain Miller, *La salvación por los desechos* [Documento en línea]. Disponible: <http://www.ebp.org.br/enapol/09/es/texto/jam.pdf> [Consulta: 2011, noviembre 5].

demanda empuja violentamente hacia la ilusión de la completud, divina quimera del sapiente simio.

El correlato afectivo que nos liga a nuestros desechos suele ser mortificante. La época actual profesa una terrible devoción por la inmortalidad; consecuentemente, las inclinaciones opuestas son marginadas y, en el peor de los escenarios, reprimidas. Siguiendo estas reflexiones, he decidido llevar a cabo un análisis literario de base arquetipal en función de una imagen fundadora: la muerte, un asunto primitivo de la existencia. Entendida como imagen psíquica<sup>3</sup>, la muerte se procura constantes medios expresivos; la creación constituye, en este sentido, un ámbito dinámico erigido sobre un sistema que brinda al hombre la posibilidad de simbolizarla a través de códigos específicos. De acuerdo con el acervo imaginativo que comparten Gaston Bachelard y James Hillman, la creación implica permuta y metamorfosis de elementos psíquicos y de materiales tangibles. Estos procesos suponen la presencia, explícita o implícita, de contenidos asociados con el cosmos de las tinieblas y el inframundo. Se trata de esos «sonidos negros» evocados por Manuel Torres cuando escuchó a Manuel de Falla interpretando su *Noches en los jardines de España* («En el *Generalife*»), hecho que Federico García Lorca relata en «Teoría y juego del duende» para explicar la fuerza y la pasión particular del verdadero arte:

[Manuel Torres:] «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende». Y no hay verdad más grande.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos

---

3 Véase J. Hillman, *Re-Visioning*, Harper & Row Publishers, New York, 1975.

ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: «Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica»<sup>4</sup>.

El tema de la muerte está dotado de fuerza suficiente para derrumbar las fronteras del producto en sí y reaparecer en la recepción e interpretación de la obra. Este asunto se actualiza infinitas veces en el devenir de nuestra vida cotidiana. Sin embargo, las singularidades de lo artístico privilegian la orquestación de mundos posibles donde se entroniza junto con un tejido de imágenes y recursos formales que conceden a la obra un valor estético indudable. Como he dicho, esta noción es atributiva de la existencia, motiva una gama heterogénea de sensaciones, algunas verbalizables y engendradoras de arte, vida y muerte; y otras no, materia exclusiva del misterioso mundo psíquico que, admitamos de una vez y sin tapujos, siempre permanecerá inaprehensible en su totalidad debido a la limitación esencial de la finitud.

Ahora bien, esta investigación se inscribe en la tradición hermética que ha guiado las reflexiones de distinguidos mitólogos, filósofos, literatos, antropólogos, psicólogos y demás profesionales del Círculo Eranos<sup>5</sup>. Asimismo, la perspectiva de análisis arquetipal representa una de las características taxativas de este trabajo. El origen de la

---

4 F. García Lorca, «Teoría y juego del duende», *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 110.

5 El Círculo Eranos es una organización multidisciplinar fundada en 1933 por Olga Föbre-Kapteyn y el fenomenólogo de la religión Rudolf Otto, quien propuso que las reuniones llevasen el nombre

postura crítica y teórica que en el marco de este estudio llamamos arquetipalismo se halla en la psicología arquetipal. Derivada de la escuela junguiana, la psicología arquetipal reconoce en Jung la fuente de sus elaboraciones gnoseológicas; sin embargo, los postulados del psiquiatra de Zúrich no se elevan a la categoría de doctrina. De Jung proviene la idea según la cual la estructura básica y universal de la psique está constituida por patrones arquetipales. Estos patrones, también llamados *archai*, aparecen en las expresiones artísticas, en los contenidos religiosos, en los sueños y en las costumbres sociales de los pueblos; de igual modo, se exteriorizan espontáneamente en la manifestación de los desórdenes mentales. De acuerdo con Jung<sup>6</sup>, los patrones arquetipales son de índole antropológico, cultural e incluso espiritual, puesto

---

Eranos. Esta voz proviene del griego y significa «comida en común». De acuerdo con las memorias de la Asociación Internacional de Psicología Analítica (IAAP) un triángulo simbólico dio origen al Círculo de Eranos: Olga Föbre-Kapteyn, Rudolf Otto y Carl Gustav Jung. Las reuniones se realizaban anualmente, durante el mes de agosto, en Ascona, Suiza, en las riberas del lago Maggiore. El objetivo original del grupo consistía en explorar los vínculos existentes entre el pensamiento filosófico de Oriente y Occidente. En 1988 se clausuraron las conferencias anuales, sin embargo permanece el trabajo de pequeños comités que desarrollan investigaciones sobre temas puntuales. Las conferencias pronunciadas en los encuentros del Círculo Eranos están compiladas en una serie llamada *Cuadernos de Eranos (Eranos-Jahrbücher)*. Adicionalmente, la editorial Anthropos, en su colección Hermeneusis, ha publicado ponencias y ensayos presentados por los miembros de esta sociedad (Véase Karl Kerényi, «Hombre primitivo y misterio», en VV. AA., *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994; y el portal web de la IAAP: <http://iaap.org/>).

- 6 Véase C. G. Jung, *El yo y el inconsciente*, Luis Miracle, Barcelona, 1964.

que trascienden las coordenadas empíricas de tiempo y espacio; no son *per se* fenomenales.

El lenguaje primordial e irreductible de estos patrones arquetipales se encuentra en el discurso metafórico del mito. En este sentido, el mito se convierte en el modelo prototípico de la existencia humana. El nivel más elemental de la naturaleza del hombre es accesible a través de la cultura donde estos patrones se dibujan constantemente. Hillman difiere de aquellos procedimientos que abordan la naturaleza humana a partir de estatutos bioquímicos, sociohistóricos y conductuales; en su lugar instauro el valor del ser imaginante y las muestras de sus facultades: la mitología, la religión, el arte, la arquitectura, el drama, los ritos. Hillman cristaliza las implicaciones de esta divergencia en una propuesta llamada «la base poética de la mente» que sitúa las actividades psicológicas en el reino de las imágenes, realzando una vez más la envergadura del discurso mítico. El significado psicológico y arquetipal del mito es inherente al arquetipalismo, cuyas elucubraciones se apoyan en los trabajos de Ernst Cassirer, Karl Kerényi, Erich Neumann, Heinrich Zimmer, Gilbert Durand, Joseph Campbell y David Miller.

En aras de establecer una línea filiatoria, la psicología arquetipal ha sugerido un movimiento en retrospectiva que acentúa el patrimonio intelectual de Occidente, rescatando la tradición neoplatónica y renacentista a través de Proclus, Plotino y Ficino, hasta adentrarse en la antigüedad grecolatina siguiendo a Platón y a Heráclito. Esta genealogía ha sido expuesta y discutida por los arquetipalistas en distintos centros de transmisión: Hillman en las conferencias de Eranos, Miller en los seminarios de la Universidad de Syracuse, López-Pedraza en los cursos y seminarios de la Universidad Central de Venezuela, entre otros. De acuerdo con Hillman, la psicología arquetipal se

distingue de la psicología analítica principalmente porque los orígenes de la segunda responden al acervo germano encarnado en las figuras de Nietzsche, Schopenhauer, Carus, Von Hartmann, Kant, Goethe, Eckhart y Böhme, mientras que la primera «se sitúa más cómodamente al *sur* de los Alpes»<sup>7</sup>.

La revisión de la psicología que elaboró Hillman propone un retorno a los períodos más complejos y ricos de nuestra civilización para descubrir hondas representaciones psíquicas (imágenes, ideas, personas) que en última instancia nos permitirían redefinir su complejidad y delicadeza en torno a un sentido psicológico pleno. En esta dirección, el arquetipalismo considera de crucial importancia subrayar el politeísmo mítico como una perspectiva que posibilita el renacimiento de la psicología, ya que favorece el encuentro de la psique con fecundos elementos primordiales: «la complejidad psíquica requiere de todos los Dioses; solo un Panteón puede contener adecuadamente nuestra totalidad»<sup>8</sup>.

## EL VALLE DE HACER ALMA

En una epístola de carácter ontológico dirigida a sus hermanos (1819), John Keats expone una visión del mundo y del hombre condensable en la imagen que posteriormente titularía la carta «El valle de hacer alma»<sup>9</sup>. Las nociones

---

7 «[...] situates itself more comfortably *south* of the Alps». J. Hillman, *Archetypal Psychology: A Brief Account*, Spring Publications, Dallas, 1983, p. 16.

8 «Psychic complexity requires all the Gods; our totality can only be adequately contained by a Pantheon» (J. Hillman, *ibid.*, p. 222).

9 J. Keats, *The vale of soul-making*, 1819 [Documento en línea]. Disponible: <http://www.mrbauld.com/keatsva.html>. [Consulta: 2012, febrero 9].

de Keats tienden vasos comunicantes que nos enfrentan a la base más sólida del pensamiento de Heráclito, donde el corazón humano constituye el prisma sentimental y apasionado en el que concurren todos los planos de las potencias de la naturaleza<sup>10</sup>. Para el filósofo de Éfeso el mundo no es un espectáculo lejano, de hecho, el ser está coimplificado en el acaecer cósmico y el hombre se halla en una lucha, sujeto a un poder más alto que, incluso sin saberlo, domina sus palabras y acciones: «Lo uno, lo único sabio y prudente, quiere y no quiere ser dominado por Zeus»<sup>11</sup>. El camino que Heráclito revela entonces se labra en una postura filosófica expresada en la sentencia: «Me he investigado a mí mismo»<sup>12</sup>; es decir, la vuelta del alma a sí misma se convierte en la forma de conocimiento que fusiona y balancea la intuición sensible y el pensamiento racional, únicos criterios que hasta ese momento la filosofía había desarrollado. La máxima anterior se encuentra íntimamente relacionada con la siguiente (y además, como se verificará, tiene un altísimo valor en los estudios arquetipalistas): «No hallarás los límites del alma, no importa la dirección que sigas, tan profunda es su razón»<sup>13</sup>. Surge así la preocupación por las insondables dimensiones del alma y el *logos*, asunto que se instaura como una fuente engendradora de conocimiento. Los medios de expresión idóneos para esta ciencia filosófica son las palabras e imágenes provenientes de la experiencia interior; en este sentido, el *logos* solo puede ser determinado mediante imágenes.

---

10 Véase W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, FCE, México D. F., 1957.

11 *Ibid.*, p. 180.

12 *Ibid.*, p. 176.

13 Parménides-Heráclito. *Fragmentos*, J. A. Míguez (trad.), Orbis, Barcelona, 1983, p. 215.



La necesidad primordial de la psicología arquetipal consiste en «hacer alma», por eso Keats y todos los románticos son visionarios cuando expresan que el mundo es «el valle de hacer alma», pues insinúa un evento psíquico que procura establecer conexiones entre la vida, las circunstancias personales y el alma. Su realización exige investigarse a sí mismo como lo preconizaba Heráclito en el siglo V a.C. En este orden, Hillman afirma que la metáfora rectora de la psicología es el alma, y es que la directriz viene en la impronta etimológica del vocablo «psicología»: *logos* de *psyché*, expresión racional o inteligible del alma; así, concluye Hillman, el quehacer psicológico consiste en producir *logos* para la psique<sup>14</sup>.

---

14 A lo largo de su obra, James Hillman utiliza libremente los términos *psyché* (origen griego) y *anima* (origen latino) de manera intercambiable para referirse al alma. Pero *anima* supone *animus* y ambos aluden a los conceptos de la teoría animista y de los complejos establecida por Jung: «Estas figuras crepusculares del fondo oscuro (verdaderos y semigrotescos “guardianes del umbral”, para servirnos del pomposo anzuelo teosófico) tienen aspectos poco menos que inagotables (...). Se hallan todavía en la esfera del crepúsculo; tanto, que a duras penas logramos distinguir que el complejo autónomo del *anima* o del *animus* sea en el fondo una función psicológica que solo gracias a su autonomía y a su falta de desarrollo haya usurpado o, mejor dicho, conservado hasta ahora una personalidad (...). Pero mientras sigan en este estado, tendrán que ser también reconocidos como personalidades relativamente autónomas. No pueden incorporarse a la conciencia, mientras sus contenidos sigan siendo desconocidos». C. G. Jung, *ibid.*, p. 185.

Paralelamente, Jung emplea el vocablo *anima* para referirse a la personificación del inconsciente en general y por lo tanto se comprende como una figura arquetipal que participa en la actividad psicológica creativa, destructiva y conflictiva. De igual modo, la tradición postjunguiana ha mantenido la aproximación teórica originaria y sus aportes se ciñen a la idea de que el alma, como Dionisos, representa las fuerzas

Nuestro arquetipalista señala que todos los símbolos primarios capaces de suministrar raigambres metafóricas al pensamiento humano son ambiguos y resistentes desde el punto de vista conceptual, por lo tanto, el alma también se incluye en esta categoría de nociones rebeldes. Sin embargo, Hillman se sumerge en esa atmósfera polisémica y logra concretar algunos aspectos básicos que fundamentan la psicología arquetipal.

En primer lugar, entendemos por alma una perspectiva en vez de una substancia:

[Me refiero a] una manera de ver las cosas más que a una cosa en sí misma. Esta perspectiva es reflexiva; interviene en los acontecimientos y establece diferencias entre nosotros mismos y todo lo que sucede. Existe un momento reflexivo entre nosotros y los eventos, entre el agente y el acto; y hacer alma significa diferenciar ese espacio intermedio<sup>15</sup>.

En segundo lugar, y consecuentemente, «alma» implica profundizar en los acontecimientos hasta hacerlos devenir experiencias, impregnarlos de significados transmisibles por medio del amor y, asimismo, supone una participación religiosa. Todos los significados emergentes del alma, bien en el ámbito del amor, bien en los parámetros de la religiosidad, derivan de su nexo singular con la muerte. Este vínculo es un aspecto constante en la psicología

---

eróticas y tánáticas de la psique. Véase: R. López-Pedraza, *Eros y Psique*, Festina Lente, Caracas, 2003 y *Dionisos en el exilio*, Festina Lente, Caracas, 2009; J. Hillman, *Re-Visioning Psychology...*; G. de Ostfeld, *Ecce mulier*, Chiron Publishers, Illinois, 2007.

15 J. Hillman, ob. cit., p. X.

arquetipal y se entiende como una función de la actividad metafórica de la psique: el estilo metafórico no se expresa utilizando argumentos declarativos, todo lo que le concierne se entrega a las sombras puesto que esta perspectiva vence cualquier posible abordaje heroico. El tenor metafórico del alma es elusivo, por consiguiente una psicología que se orqueste en estos términos debe estimar que en la naturaleza del alma subyace una «necesidad suicida», una afiliación al inframundo y, en última instancia, al destino. Así, la solaridad de la conciencia humana fracasa; no obstante, este fatídico intercambio la hace renacer colmándola de sentido trágico inmanente al código del alma<sup>16</sup>.

En tercer lugar, «alma» alude a nuestra posibilidad de imaginar, a la experimentación a través de las especulaciones reflexivas, de los sueños, de las imágenes y de las fantasías; esa manera en que la realidad es fundamentalmente simbólica y metafórica. Así pues, la actitud arquetipalista reinterpreta toda actividad humana y la considera psicológica, ya que cualquier conducta, a pesar de sus contenidos latentes o manifiestos, es siempre un enunciado psicológico. De este modo, Hillman sugiere una psicología basada en la imagen y, a la par, diseña la base poética de la mente identificando en el proceso de imaginación una vía inequívoca hacia el valle de hacer almas; al decir de Bachelard<sup>17</sup>, la imaginación se erige como «principio de excitación directa del devenir psíquico».

Finalmente, el ánima propicia y constituye el trayecto indispensable en la jornada iniciática hacia la comprensión

---

16 Véase J. Hillman, *The Dream and the Underworld*, Harper & Row Publishers, New York, 1979, y *Archetypal Psychology*, Spring Publications, Putnam, 1983.

17 G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, FCE, México D. F., 1982, p. 20.

de imágenes psíquicas, ya que encarna las actividades inherentes a la conciencia. Si quisiéramos enfatizar estos planteamientos en términos funcionales diríamos, con Hillman, que el ánima conecta nuestra conciencia ordinaria con la imaginación provocando deseos, nublandonos con fantasías y ensoñaciones o agudizando nuestra capacidad reflexiva; establece un puente hacia lo imaginal y, a un tiempo, personifica la imaginación del alma tal como ha sido representado por los personajes de Apuleyo (Eros y Psique) y analizado por Rafael López-Pedraza.

Asir los efectos iniciáticos de Psique en Eros exige, pues, internalizar las sabias palabras que Diótima de Mantinea dirige a Sócrates con el propósito de instruirlo en los misterios del amor. Esta sacerdotisa concibe a Eros como un *daimon*, una fuerza mediadora entre la divinidad y lo humano, una región intermedia que Hillman denomina *metaxis*<sup>18</sup>. Entendido de esta manera, Eros tiene la capacidad de movilizar la energía anímica de Psique y encaminarla hacia el bregar psíquico. De acuerdo con López-Pedraza, la patologización quiebra el castillo encantado que Psique habita, pues ella ha contraído nupcias con Eros demoníaco y por lo tanto ha celebrado bodas de muerte, entonces debe someterse al poderoso influjo resultante. La narración de Apuleyo simboliza los periplos y sufrimientos de la psique que a través del amor y la belleza procura «hacer alma», esto es, penetrar en los padecimientos y las emociones. Patologizar implica establecer nexos subjetivos con los penosos trasfondos que pudiesen emerger, buscar en el Hades el cofre donde Perséfone, la diosa de la destrucción, guarda la belleza. El himeneo con Eros

---

18 Véase J. Hillman, *The force of character*, Ballantine Books, New York, 1999.

representa un noviciado devastador y fecundo, vaticina la muerte generatriz: el alma desciende al inframundo, gestando la semilla de su transmutación vital.

Por otro lado, tomando en cuenta el acervo junguiano, Bachelard evoca una dialéctica de «las profundidades» entre lo masculino y lo femenino con el interés de explicar la injerencia del ánima en la ensoñación, «donde encontramos lo femenino desarrollado en toda su amplitud, descansando en su simple tranquilidad»<sup>19</sup>. En opinión de Bachelard, la imaginación creadora está bajo «el signo del *anima*», por ende, se caracteriza como uno de los estados femeninos del alma presente en el ser humano.

Para un filósofo que se inspira en la fenomenología, una ensoñación sobre la ensoñación es exactamente una fenomenología del *anima*; al coordinar ensoñaciones de ensoñaciones confía en constituir una «Poética de la ensoñación». Expresado en otras palabras, la poética de la ensoñación es una poética del *anima*<sup>20</sup>.

El filósofo francés se presenta como un «psicólogo de la lectura» cuyo destino no es otro que descubrir las imágenes en ánima esparcidas en los libros, aquellas que emanan de los poetas y se nos entregan en calidad de «documentos de ensoñación natural», pues tienen el genio necesario para suscitar en el lector la certeza de que también él pudo haberlas imaginado. Las imágenes poéticas movilizan nuestra ensoñación y la penetran, demostrando el poder de asimilación que detenta el ánima.

---

19 G. Bachelard, ob.cit., p. 94.

20 *Ibid.*, p. 97.

De igual modo, Fernando Rísquez<sup>21</sup>, sobre la base de los postulados psicodinámicos de Freud y Jung, arriba a una visión que concibe lo femenino como un núcleo trinitario, pulsátil en la psique y determinante en la mujer. El sagrado núcleo trinitario de la feminidad entraña un ligamen con la muerte; según explica Rísquez, este enlace resulta fértil para la creación artística ya que «La creación es femenina. La feminidad es el alimento de la existencia misma»<sup>22</sup>. A pesar de que esta cuestión solo se desarrolla de manera colateral en la obra, tiene en este estudio muchísimo valor, pues sugiere la concepción arquetipalista de la muerte: descenso fecundo y patologizante que exige labranza anímica del ánima.

Entonces, el arquetipalismo se conduce bajo el fundamento socrático según el cual preocuparse por el alma es supremo menester humano, porque solo a través del ánima el hombre padece el encuentro con su propia divinidad.

## EL HACEDOR DE IMÁGENES

La imaginación aprehende de manera implicativa, distinguiéndose así de la razón analítica, que se sirve de la explicación para captar el entorno. Ambas formas de vincularse con las experiencias y la existencia son imprescindibles; pero me interesa particularmente la primera porque se zambulle en el simbolismo y sigue alimentándose de mitos y teologías arcaicas. Desde el punto de vista etimológico, el vocablo imaginación proviene de *imago*, voz latina que

---

21 F. Rísquez, «Feminidad y fantasía», en VV. AA, *Diosas, musas y mujeres*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993, pp. 69-88.

22 F. Rísquez, *Aproximación a la feminidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 2007, p. 218.

alude a la palabra *imagen*. Diremos entonces que la imaginación procede imitando patrones ejemplares, los reproduce y los actualiza de modo reiterativo e indefinido. Así pues, ser sujeto de la imaginación implica deleitarse en una singular riqueza interior caracterizada por un continuo flujo de imágenes, un fluir espontáneo que posibilita una visión totalizante e incluyente del mundo, «porque la misión y el poder de las imágenes es *hacer ver* todo cuanto permanece refractario al concepto»<sup>23</sup>. Esto se debe al hecho de que la formulación conceptual tiende a establecer divisiones, mientras que el trabajo realizado con y a través de la imagen garantiza la prevalencia de la armonía; las imágenes congregan<sup>24</sup>.

Luis Garagalza, bajo el nutricio influjo de Gilbert Durand, presenta a la imaginación como un factor de «equilibrio psicosocial», dotando al símbolo de un poder curativo que gira en torno a su virtud estabilizadora:

Porque no es la Razón la que nos hace sentirnos solidarios con el otro. La posibilidad de comunicación y de comprensión se basa, más bien, en la *común naturaleza humana*, en el inconsciente colectivo que todos compartimos en cuanto hijos de la misma Madre Naturaleza, y en sus expresiones más directas, las *imágenes*<sup>25</sup>.

---

23 M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, Taurus Madrid, 1974, p. 20.

24 Véase Waldo Ross, *Nuestro imaginario cultural*, Anthropos, Barcelona, 1992.

25 L. Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 70. (En cursiva en el original).

A este propósito, Northrop Frye<sup>26</sup> parodia la incapacidad que tienen algunas personas para establecer pactos ficcionales. De acuerdo con Frye, estos individuos son «analfabetos imaginativos», lo que en ciertas culturas se considera miseria de espíritu, pues si carece de imaginación, el hombre se sustrae a la tarea de evocar, excitar y avivar el tesoro insondable de imágenes que lleva consigo. Frye, inscribiéndose en el campo de la crítica literaria, se aproxima a Waldo Ross en lo referente a la naturaleza coordinante de las imágenes: «[estas] no afirman ni indican nada, sino que, al señalarse las unas a las otras, sugieren o invocan el ánimo que conforma el poema»<sup>27</sup>. La palabra (concreción lingüística de la carga imaginal) no hace reverberar la cosa denotada sino que establece encadenamientos con otras palabras, «una armonía de sonidos y el sentido de una creciente riqueza de significado no limitada por la denotación»<sup>28</sup>.

Los planteamientos trazados, siguiendo a Mallarmé, acerca del «símbolo poético» apuntan a una concepción arquetipalista:

El símbolo poético se significa esencialmente a sí mismo en relación con todo el poema. De este modo, la unidad de un poema se aprehende mejor como unidad de ánimo, siendo el temple una fase de la emoción y siendo la emoción la palabra ordinaria que designa un estado mental que busca la experiencia del placer o la contemplación de la belleza<sup>29</sup>.

---

26 Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

27 *Ibid.*, p. 112.

28 *Idem.*

29 *Id.*



Es oportuno recordar en este momento que bien podríamos extrapolar el contenido del fragmento anterior a dimensiones literarias distintas del género lírico, pues como explican Juan Eduardo Cirlot y Octavio Paz, respectivamente, lo poético no es privativo de lo que se denomina poesía:

Todas las cosas aspiran a su decantación, al hallazgo de un perfil definitivo; a cristalizar duramente en transparencias luminosas. En las ciencias, en las diferentes disciplinas del intelecto humano, que culminan en la metafísica, hay ese anhelo de ordenación cósmica que, en cuanto generador de una emoción total que incluye la estética, puede considerarse poético<sup>30</sup>.

Por su parte, aunque Paz considere la prosa (género al que pertenecen las obras del *corpus* escogido como objeto de este estudio) un género tardío resultado de la desconfianza del pensamiento ante las inclinaciones naturales del idioma, enfatiza que todo tejido verbal que en su simbolización innata aspira a la trascendencia, acaso artística, se apropia del ritmo inseparable de la frase, ya que en él está contenida la imagen: «ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso»<sup>31</sup>. De este modo, el novelista, en aras de recrear un mundo, revive los instantes acudiendo a «los poderes rítmicos del lenguaje y las virtudes transmutadoras de la imagen. Su obra entera es una imagen. Así, por

---

30 Juan Eduardo Cirlot, *Confesiones literarias*, Huerga y Fierro, Madrid, 1996, p. 25.

31 Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, México D. F., 1956, p. 70.

una parte, imagina y poetiza; por la otra, describe lugares, hechos y almas (...). La novela es ambigua»<sup>32</sup>.

Luego de estas aclaraciones en torno a la vivencia lírica, es preciso retomar la discusión de Frye sobre el símbolo. Según creo, el crítico canadiense arriba al clímax de su elaboración cuando logra equiparar símbolo e imagen: trabajar con símbolos implica aislar unidades que muestran una analogía entre el poema y la naturaleza imitada (*imago*); «en este sentido, la mejor denominación de símbolo es imagen»<sup>33</sup>. Pero Frye se aventura un paso más y establece que una idea también puede ser entendida como una imagen poética, ya que esa naturaleza analógica al poema supone tanto el orden conceptual o inteligible, como el espacial y cósmico; en definitivas cuentas se está esbozando, por qué no, la inexorable realidad psíquica.

El símbolo, la imagen, es intermediario entre lo trascendente y lo inmanente; en el argot psicológico diríamos entre lo inconsciente y lo consciente. La dialéctica del símbolo le confiere una continua e inagotable «tensión creadora», por eso su interpretación exige que la imagen literal sea destruida, distorsionada; sobre ella debe imprimirse una *transignificación* que ha de instaurar el valor simbólico *per se*<sup>34</sup>. Este intercambio del sentido literal fue tematizado por Jung<sup>35</sup> y categorizado como una «plusvalía psíquica» que emerge ante la proyección

---

32 *Ibid.*, p. 235.

33 N. Frye, ob. cit., p. 116.

34 Véase L. Garagalza, ob. cit., y G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, Barcelona, 1993.

35 Véase C. G. Jung, *El yo y el inconsciente; El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1969; y C. G. Jung/K. Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*, Siruela, Madrid, 2003.

de lo subjetivo sobre lo objetivo. Este proceso no se rige por un patrón racional, de hecho, su conductor se halla en la imaginación, facultad creadora de sentido, auspiciada por la libre inspiración del hermeneuta. Por ende, la actitud hermenéutica es pasiva, receptiva, meditativa, atenta a la realidad simbólicamente desplegada, cuidadosa respecto de lo que acontece en la intimidad anímica. Así, se patentiza la calidad comunal del símbolo donde se reúnen lo consciente y lo inconsciente, lo sagrado y lo profano.

Siguiendo a Durand, Garagalza expone que la dialéctica fundada en el símbolo apela a un «proceso de mediación» en el que los opuestos se coimplican en un sistema de equilibrio dinámico. «El símbolo comparece así, finalmente, como “el mensajero de la trascendencia en el mundo de la encarnación y de la muerte”»<sup>36</sup>.

Asimismo, Hillman emplea un sentido poético en su esfuerzo arquetipalista por explicitar, teóricamente, los alcances de la imagen. Las imágenes serían, entonces, los productos básicos de la vida psíquica, espontáneos, completos, de índole autogenerativa, que se organizan en patrones arquetipales. Las imágenes son, simultáneamente, la materia prima y el producto acabado de la psique y, por lo tanto, constituyen la vía de acceso privilegiada hacia el conocimiento del alma. Imagen es equivalente a psique:

En el principio está la imagen; primero la imaginación, luego la percepción; primero la fantasía, luego la realidad. O como lo enuncia Jung: «la psique crea realidades todos los días. La única expresión que puedo utilizar para esta actividad es fantasía». El hombre es ante todo un hacedor de imágenes y nuestra

---

36 G. Durand en L. Garagalza, *ibid.*, p. 53.

esencia psíquica se compone de imágenes; nuestro ser es un ser imaginal, una existencia en la imaginación. Sin lugar a dudas, somos el mismo material del cual están hechos los sueños<sup>37</sup>.

Ya que nuestra constitución psíquica es de imágenes, «hacer imágenes» (*image-making*) representa un camino recto hacia esa faena que realizamos en este mundo que Keats llamó valle, es decir, «hacer alma» (*soul-making*). Dicha labor implica soñar, fantasear e imaginar. Entonces, intimar con el alma significa sumergirnos en nuestras fantasías. Hillman considera que el alma posee un rasgo libertario infranqueable. Este atributo es la fuente de nuestra individualidad, de las particularidades evidentes en el arte, la ciencia y la cultura: una suerte de potestad para imaginar. «La autonomía de la fantasía es el último refugio del alma, donde encuentra dignidad»<sup>38</sup>. La dinámica imaginativa es, a un tiempo, ludencia y responsabilidad; penetrar y ser penetrado de manera tal que las imágenes adquieran progresivamente substancia y soberanía.

También Hillman comparte la hipótesis de Frye según la cual idea e imagen se identifican. La consideración etimológica desempeña en este particular un rol importante, ya que la carga semántica del lexema idea señala una conexión con la metáfora visual asociada al conoci-

---

37 «In the beginning is the image; first imagination then perception; first fantasy then reality. Or as Jung puts it: “The psyche creates reality every day. The only expression I can use for this activity is fantasy”. Man is primarily an imagemaker and our psychic substance consists of images; our being is imaginal being, an existence in imagination. We are indeed such stuff as dreams are made on» (J. Hillman, *Re-Visioning...*, p. 39).

38 «(...) the autonomy of fantasy is the souls's last refuge of dignity» (*Ibid.*, p. 39).

miento y la sabiduría implícita en el verbo latino *videre* (ver) y el verbo alemán *wissen* (saber)<sup>39</sup>. De este modo, las ideas se convierten en medios de observación y adquisición de saber cuyos contenidos revelan visiones interiores asociadas al alma. Asimismo, en otra nota etimológica Hillman apunta que la palabra idea proviene del vocablo griego *eidos*, que en la antigüedad significaba pensamiento, imagen, forma y era empleado para designar lo visto y aquello a través de lo que es posible ver: «las ideas son tanto la forma de los eventos, la constelación de uno u otro patrón arquetipal, como las maneras que nos permiten ver dichos eventos y atravesarlos hasta arribar al patrón correspondiente»<sup>40</sup>. Lo anterior sugiere una relación proporcional entre las ideas y la visibilidad; una idea se encadena con otra y bien diríamos que las ideas engendran nuevas ideas, haciendo germinar perspectivas igualmente novedosas.

Como es evidente, los argumentos desplegados hasta este punto no proceden de un autor único. Esta polifonía ha dado lugar a un espacio de interlocución abierta donde he presentado diversas posturas teóricas alrededor de la imagen. No obstante, las convergencias irrefutables me han llevado a considerar la «filosofía imaginal» esbozada por Andrés Ortiz-Osés como un nudo de centralización que unifica, salvando las singularidades, dichas posturas teóricas:

Defiendo una *filosofía imaginal*, en la cual el fundamento no es ni la *realidad* ni la *idealidad* (trascendentales), sino la inmanente *configuración de la*

---

39 *Ibid.*, p. 121.

40 «(...) ideas are both the shape of events, the constellation in this or that archetypal pattern, and the modes that make possible our ability to see through events into their pattern» (*Idem*).

*imagen* (fundamento imaginal). La imagen no es, sino que deviene y adviene, intermitentemente, fluye y media racionalidad e irracionalidad. En griego *sema* dice a la vez *signo*, *imagen* y *sepulcro*, concitando el tema del *sentido* a la raíz de la *imago* como contrapunto del ser: o el sentido como *envés* del ser, y la imagen como *huecograbado* del sentido.

La imagen procede de ultratumba: es una mediación entre el inconsciente y la consciencia<sup>41</sup>.

De estos fragmentos se desprende una visión mitológica del mundo contrapuesta al panorama racional positivista. Lejos de ser un doble de la realidad, la imagen integra su trepidante contenido que, en aras de un realismo simbólico, deviene con-figuración energética.

Hasta aquí ha quedado claro que la dinámica de la imaginación es destructiva y reformadora; por su parte, el semantismo del símbolo es creador de sentido. Diremos entonces, con Gilbert Durand, que todos los productos del hombre, sus obras, actitudes y opiniones, se ordenan sobre lo imaginario, que vendría siendo esa «realidad última» susceptible a la indagación en la que el conocimiento humano descifraría «los imperativos del ser». Esta actitud es similar al pronunciamiento arquetipalista de Hillman, pues en ambos casos se otorga primacía al pensamiento herméutico que se distingue por su tendencia coimplicadora en virtud de la cual desaparece la separación dualista entre hombre y cosmos.

---

41 A. Ortiz-Osés, «Nuestro imaginario cultural» (Epílogo), en W. Ross, ob. cit., p. 171.

La filosofía pluralista de Raimon Panikkar ha potenciado el sentido de la comunicación simbólica, elevándola al rango de *vivencia* que supone una comunidad participativa con la vida, donde el principio de posesión individual se diluye y, por ende, el espejismo dialectizante que empaña la realidad se esfuma<sup>42</sup>. De acuerdo con Panikkar, el símbolo exige una conciencia *sui generis* ajena al razonamiento, puesto que el símbolo no pertenece al orden epistémico; dicha conciencia alberga una certeza vivencial que permite reconocer la estada en el símbolo: es intuitividad, un «darse cuenta» que podría denominarse experiencia pero sin que se halle subordinada en términos lógicos a la eclosión del pensamiento.

Esta experiencia es a la vez *éns-tasis* y *éx-tasis*, interna y externa. Esta experiencia es la visión del símbolo, una visión que no te permite estar ni fuera ni dentro, que no permite ni el conocimiento subjetivo ni el conocimiento objetivo. Por eso, un símbolo *sin amor*, *sin simpatía* —dicho en términos más sociológicos: *sin participación*— no es un símbolo. Si al tocar el símbolo no me toco a mí mismo, no es un símbolo. Solo hay símbolo cuando estamos y no estamos en él, porque aún hay más<sup>43</sup>.

De lo anterior se entiende que la riqueza del símbolo se constituye a partir de sus diversas interpretaciones, por tanto, el núcleo de la experiencia simbólica se expresa en el hecho de que «*podamos comunicarnos con el*

---

42 R. Panikkar, «Símbolo y simbolización», en VV. AA., *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Anthropos, Barcelona, 1994, pp. 383-413.

43 *Ibid.*, p. 398. (En cursiva en el original).

*símbolo sin que nuestras interpretaciones tengan que ser necesariamente las mismas»<sup>44</sup>.*

Este tipo de conocimiento que Panikkar plantea a expensas del *logos* aspira mostrar una esfera de la conciencia que no pertenece al saber epistémico donde, como he expuesto, el símbolo no es un bien exclusivo ostensible, sino una fuerza liberadora y vinculante que nos envuelve y de la cual participamos.

Aunque Panikkar preserva la noción de que el símbolo no es interpretable puesto que «los símbolos son los ladrillos últimos con los que está construido el edificio de la realidad»<sup>45</sup>, admite que este desencadena nuestra actividad pensante y, luego, nos pone en contacto con sistemas simbólicos inagotables, afines a la actividad hermenéutica.

La disolución del principio de propiedad inherente a la conciencia simbólica es un rasgo característico del circuito arquetipal, ya que, por antonomasia, los arquetipos son colectivos. De igual modo, la virtud evocadora del símbolo tiene el notable poder de conectarnos con los arquetipos. Jung explica que los elementos arcaicos que se manifiestan en el inconsciente se distinguen de las adquisiciones y pertenencias individuales. Estas imágenes, cuyo origen puede ser enigmático para el sujeto ante quien se presentan, son históricas, se han propagado universalmente y resurgen por una función psíquica natural.

---

44 R. Panikkar, *ibid.*, p. 399. (En cursiva en el original). El símbolo vivo reside en lo que Mircea Eliade (*Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973) designa como «mundo abierto», el cual es transparente, cifrado y misterioso; sin embargo, el hombre y este mundo logran comprenderse, precisamente, a través de la comunicación simbólica.

45 *Ibid.*, p. 391.



Trátase de la revivificación de un *arquetipo* (...). Es la forma de pensamiento primitiva y analógica de los sueños la que elabora estas imágenes antiguas. No se trata de representaciones o imágenes heredadas, sino de vías, de cauces heredados<sup>46</sup>.

Según Jung, mediante el arquetipo se expresa el desconocido mundo de la psique, refiriéndose a y describiendo cómo vive el alma los hechos físicos en los que se apoya la experiencia inconsciente; «esa alma procede muchas veces tan autocráticamente que niega la realidad tangible y afirma cosas perfectamente contrarias a la realidad»<sup>47</sup>.

Las imágenes arcaicas se aproximan a los tipos mitológicos, por esta razón es de suponer que se corresponden con ciertos elementos estructurales colectivos del alma humana transmisibles de manera hereditaria. «Estos casos son tan frecuentes que por fuerza hay que suponer la existencia de un estrato básico anímico colectivo. Yo he dado a ese inconsciente el nombre de *inconsciente colectivo*»<sup>48</sup>. Inclusive el profesor Martin Lings, a quien me refiero guardando las distancias que él mismo se cuidó de salvar respecto a Jung, subraya el carácter residual y transferible de algunos contenidos simbólicos asociados con la materia psíquica que remiten a un estadio anterior de la existencia, emparentado con el «Tesoro oculto» y el hombre primordial:

El Arquetipo es siempre el Heredero que hereda el símbolo en el cual Él mismo se ha manifestado:  
*No hay nada cuyos tesoros no estén con Nosotros,*

---

46 C. G. Jung, ob. cit., pp. 66-67.

47 C. G. Jung/K. Kerényi, *Introducción a la esencia...*, p. 99.

48 C. G. Jung, *El yo y el inconsciente...*, pp. 66-67. (En cursiva en el original).

*y no lo enviamos sino con medida calculada... y en verdad somos Nosotros quienes damos la vida y damos la muerte, y somos el Heredero*<sup>49</sup>.

Siguiendo a Jung, los asuntos de naturaleza arquetípica ponen de manifiesto hechos que suceden en el inconsciente colectivo. Los arquetipos, en tanto fuerzas anímicas vitales, reclaman aceptación plena y se sirven de cualquier método para «hacerse valer». En principio, un arquetipo se expresa metafóricamente, custodiando motivos desconocidos que no pueden formularse en términos unívocos; por eso resultaría utópica una interpretación que aspire aprehender la verdad última a la cual se refiere. Toda exégesis o crítica arquetipal debe circunscribirse al «como-si», esto es, transigir en una aproximación semántica que, pretendiendo describir el núcleo del significado arquetipal, logre quizá parafrasearlo. Jung advierte que todos los intentos explicativos constituyen una traducción a otro código de imágenes («el lenguaje no es sino una imagen»)<sup>50</sup>; así pues, debemos cuidarnos de la ilusión de que un arquetipo puede ser aclarado y, en consecuencia, superado.

Aunque los arquetipos forman parte del tejido vivo de significaciones de la psique, sería ajustado abordarlos como unidades intuitivamente aprehensibles, no obstante:

Ningún arquetipo es reductible a una fórmula sencilla. Es un vaso que nunca se puede vaciar y nunca llenar. En sí existe solo en potencia, y cuando toma forma en una materia, ya no es lo que era antes.

---

49 M. Lings, *Símbolo y arquetipo*, Sophia Perennis, Barcelona, p. 10. (En cursiva en el original).

50 C. G. Jung/K. Kerényi, *ibid.*, p. 105.

Permanece a través de los milenios y al mismo tiempo exige cada vez otra interpretación. Los arquetipos son los elementos inalterables de lo inconsciente pero cambian constantemente de forma<sup>51</sup>.

La psicología arquetipal, por su parte, también alude al semblante metafórico de los arquetipos. De hecho, este rasgo implica que desde un punto de vista conceptual se registra una tendencia generalizada a «imaginarlos», es decir, a recurrir a la imaginación con el propósito de describir su funcionamiento; pues los arquetipos nos sumergen en un estilo discursivo inherente a la imagen: «estilo imaginativo». «Por lo tanto, emplear una perspectiva arquetipal en psicología nos lleva a prever la naturaleza y la estructura básica del alma en términos imaginativos, y a abordar las preguntas elementales de la psicología, en primer lugar, por medio de la imaginación»<sup>52</sup>.

Consecuentemente, los arquetipos son los patrones más profundos del movimiento psíquico. Tal como ya lo había estipulado Jung, Hillman arguye que es imposible asir los arquetipos con plenitud, explicitarlos, dar cuenta de ellos con precisión o circunscribirlos anhelando con ello obtener resultados satisfactorios. Asimismo, los arquetipos ejercen un agudo efecto emocional que deslumbra la conciencia; por lo tanto, y considerando la urdimbre simbólica intrínseca a esta noción, es pertinente compararlos con un dios, visto que los dioses, tal como profesan las religiones,

---

51 *Ibid.*, p. 125.

52 «To take an archetypal perspective in psychology leads us, therefore, to envision the basic nature and structure of the soul in an imaginative way and to approach the basic questions of psychology first of all by means of imagination» (J. Hillman, *ob. cit.*, p. XIII).

son menos accesibles al saber intelectual que a la percepción imaginativa y a las emociones del alma.

Como puede suponerse, Hillman acentúa el rasgo colectivo patente en cualquier arquetipo. La orientación arquetipalista ofrece puntos de convergencia entre los sucesos anímicos de una persona y lo que ocurre en el alma de todos los individuos, obviando las distinciones espacio-temporales; así se adquiere un nivel colectivo de comprensión psicológica: «En otras palabras, arquetípico significa fundamentalmente humano»<sup>53</sup>.

Por otro lado, los arquetipos son la sustancia estructurante de las imágenes psíquicas y de las fantasías. Con Jung, Hillman señala que aquellos dirigen la actividad fantástica hacia sus cauces heredados. La naturaleza de estos «cauces» ha sido cotejada con el sustrato mitológico, puesto que las fantasías fluyen alrededor de motivos particulares llamados mitologemas y, además, se organizan siguiendo la pauta de personajes en acción; dicho arreglo origina constelaciones denominadas mitemas. Estos patrones aparecen en las mitologías universales, en la literatura, en las teorías científicas, en las doctrinas teológicas, en los sueños, en los delirios, donde quiera que la imaginación haga acto de presencia a través de los productos de la mente. Aquí se reactualizan «algunos principios» que Raimon Panikkar esquematiza a propósito del símbolo:

el instrumento del logos es el concepto; el instrumento del mito es el símbolo; el vehículo del logos es la razón; el vehículo del mito es la fe; la expresión del logos es la ciencia (en el sentido más amplio de gnosis); la expresión del mito es el rito<sup>54</sup>.

---

53 «Archetypal, in other words, means fundamentally human» (*ibid.*, p. XIV).

54 R. Panikkar, ob. cit., p. 393.

De igual modo, Gilbert Durand admite la necesidad de exponer los pormenores conceptuales del arquetipo sobre la base del ligamen semántico que este sostiene con el símbolo. Evocando las tesis de Jung y Bachelard, Durand plantea que el efecto de los arquetipos equivale a una llamada dirigida a las imágenes universalizables porque su esencia trasciende las lenguas y los escritos en aras de fijar vínculos primordiales que inclusive repercuten sobre la gestualidad: «[El arquetipo] está vinculado a los gestos (a la sensomotricidad del niño humano, a la gramática de las pulsiones, la cual es anterior a la de la Lengua Francesa, a los reflejos dominantes que son marcas del género *Homo*, de la especie *sapiens*)»<sup>55</sup>. Como ya se ha mencionado, de esta fuerza psíquica (el arquetipo) emanan símbolos comunicables que dicha fuerza constituye y que se expresan por medio de imágenes recurrentes. Si nos restringimos al campo de la crítica y la investigación en literatura, podríamos admitir, con Northrop Frye, que los arquetipos conectan un poema con otro de forma sucesiva y así contribuyen a unificar e integrar las experiencias literarias. Pero Frye homologa arquetipo y símbolo. Prefiero mantener una distinción entre ambas unidades de sentido considerando, principalmente, que la primera es susceptible de interpretación (aunque limitada), mientras que la segunda (el símbolo), de acuerdo con Panikkar, es instrumento de significaciones complejas, desencadena nuestro pensamiento y gracias a su constitución polisémica nos inspira y absorbe, haciéndonos participar de él.

En sus indagaciones acerca de la crítica arquetipal, Frye plantea que siendo el arquetipo algo comunicable, la literatura, a un tiempo, deviene hecho social y modo de

---

55 G. Durand, *De la mitocrítica...*, p. 108.

comunicación. Los elementos recurrentes y los deseos que se plasman en los textos literarios pasan a primer plano bajo la óptica de la crítica arquetípica, «la cual estudia los poemas como unidades totales de poesía y los símbolos como unidades totales de comunicación»<sup>56</sup>. Los contenidos transmisibles son de carácter impersonal y se organizan en estructuras cíclicas y dialécticas, de ahí que el arquetipalismo reconozca, en general, que el mito constituye un medio de transporte idóneo para la transmisión de los arquetipos vehiculizados por la fe y expresados en el rito. Frye sostiene que para el crítico, el simbolismo no puede ser catalogado como personal y que si tal fuere el caso su tarea consistiría en sobrepasar ese nivel individualizante y trazar referencias de envergaduras colectivas.

El estudio de los arquetipos es el estudio de los símbolos literarios como partes de un todo. Así pues, si existe en absoluto algo semejante a los arquetipos, aún tenemos que dar otro paso y concebir la posibilidad de un universo literario autónomo. O bien la crítica arquetípica es un fuego fatuo, un infinito laberinto sin salida, o bien tenemos que suponer que la literatura es una forma total y no simplemente el nombre que se da al agregado de las obras literarias existentes<sup>57</sup>.

Teniendo en cuenta el fragmento anterior, la visión mítica de la literatura exhorta a concebir el orden cósmico como un todo interconectado, en permanente flujo. Por lo tanto, si entendemos que los arquetipos se han configurado gracias a la orquestación de símbolos comunicables, que además estimulan las emociones y el

---

56 N. Frye, ob. cit., p. 142.

57 *Ibid.*, p. 158.

pensamiento, deberíamos saber buscar en el núcleo arquetípico (evitando reducciones y posturas deterministas) los rasgos universales compartidos por el conjunto de símbolos aglutinados en el patrón arquetipal.

## EL SUSTRATO MÍTICO

En los fundamentos teóricos y críticos que he presentado, lo mítico aparece encarnando el ámbito abierto de sentido trascendental portador de un horizonte que incentiva la constatación de las verdades. Sobre la base de este axioma, Hillman afirma que nuestras culturas y civilizaciones están enraizadas en suelo mítico de donde surge la fertilidad de la imaginación<sup>58</sup>. El sentido del mito antecede y funda la verdad: el mito señala la correlación primordial del ente con el ser, mientras tanto la verdad procura adecuar la razón a lo real perceptible. Según Ortiz-Osés

esto quiere decir que el logos se funda primariamente en el mito (mythos), el cual da cuenta y relación pre-lógica o protológica (relato) de la juntura ontológica del hombre en su mundo y cosmos<sup>59</sup>.

Debido a la trascendentalidad del mito es posible articular las estructuras simbólicas del imaginario colectivo y delinear las configuraciones de sentido inherentes a la realidad empírica. De acuerdo con Ortiz-Osés, el mito revela «una

---

58 Véase J. Hillman, *Re-Visioning Psychology* y *The Dream and the Underworld*.

59 A. Ortiz-Osés, «Hermenéutica simbólica», VV. AA., *Arquetipos y símbolos colectivos: Círculo Eranos I*, Antropos, Barcelona, 1994, p. 297.

verdad de vida»: «la verdad de la vida frente a sí misma, y por tanto, frente a la muerte»<sup>60</sup>. El mito codifica la experiencia del hombre ante sus límites o destino, por eso en su temática subyacente trasluce la confrontación de la vida consigo misma y con la muerte. La historia narrada en un mito es sagrada, envuelve siempre el relato de una creación; así, los mitos describen las diversas irrupciones de lo sagrado en el mundo, revelando la actividad creadora y desvelando la sacralidad de las obras esculpidas por esas potencias extraordinarias. Asimismo, los hechos míticos se remontan a un «tiempo sagrado», un instante primordial y atemporal que Eliade ha descrito como un lapso cualitativamente diferente al tiempo «profano», característico de la duración irreversible en la que se registra nuestra cotidianidad. «Al contar un mito, se reactualiza en cierto modo el tiempo sacro en el cual han sucedido los acontecimientos que se refieren»<sup>61</sup>. Los temas y motivos mitológicos tienen un efecto, pues sus imágenes no derivan de experiencias de la vida diurna. Estas inspiran en el observador múltiples respuestas y motivan ensoñaciones que no pueden ser capturadas por la racionalidad tecnócrata, desacralizadora. Las imágenes míticas despiertan interés y preocupación por metas y por fuerzas transindividuales<sup>62</sup>.

Por su parte, para Kerényi la mitología es un arte aunado a la poesía. Los elementos antiguos transmitidos por la tradición no excluyen el ingreso continuista de otros elementos dispuestos con el objetivo de movilizar la materia mítica. Por eso la mitología es firme y móvil simultáneamente; es un material sujeto a transformaciones.

---

60 *Ibid.*, p. 299.

61 M. Eliade, *Imágenes y símbolos...*, p. 63.

62 Véase J. Campbell, *Los mitos*, Kairós, Barcelona, 1994.



La configuración mitológica es imaginada. Una acumulación de imágenes mitológicas progresa hasta la superficie. Una acumulación que al mismo tiempo es una eclosión: si se consigue contenerla, de la forma en que los mitologemas están a veces fijados en el molde de las tradiciones sagradas, se convierte en una forma de obra de arte. Aunque de manera simultánea, o sucesiva, otros desarrollos con el mismo motivo principal también son posibles, semejantes a las diferentes variaciones de un mismo tema musical<sup>63</sup>.

Los asuntos mitológicos escapan a las fronteras del tiempo y del espacio, sin embargo, al igual que la música, la mitología puede coincidir con pautas culturales específicas de una época. Pero solo el verdadero mitologema produce satisfacciones y suscita gozo cuando es expresado a través de un engranaje mitológico, pues ese es su contexto originario y en él ostenta un nivel de inteligibilidad que de otra forma perdería. La mitología tiene una razón de ser, no trata de inventar ociosamente explicaciones. «La claridad emana de toda mitología: claridad neta de aquello que es, de lo que sucede, de lo que se originará»<sup>64</sup>. La mitología fundamenta: en vez de apuntar las causas designa las materias primas que nunca envejecen, que son insuperables porque todo proviene de ellas. Los sucesos mitológicos constituyen el fundamento del mundo. El pasado sacro al cual remiten dichos acontecimientos es impercedero, su resurrección se verifica en las perpetuas repeticiones temáticas que se actualizan a través del rito. Así, fundamentar es el colofón que persigue la mitología: «reconstruir el universo a partir del punto alrededor del

---

63 C. G. Jung/K. Kerényi, ob. cit., p. 18.

64 *Ibid.*, p. 21.

cual y desde el cual aquel que busca el fundamento se organiza a sí mismo, y del que es originario»<sup>65</sup>.

Igualmente, Jung sostiene que la actitud primitiva espiritual no inventa mitos, los vive. El contenido mitológico no debería aprehenderse como alegorías de fenómenos físicos, ya que son manifestaciones del alma preconsciente, declaraciones espontáneas sobre hechos anímicos acaecidos en el inconsciente. Además de fundar («fundamentar» en el sentido de Kerényi), los mitos engloban la vida anímica de la tribu primitiva «que al punto se desintegra y desaparece si pierde el patrimonio mítico de los ancestros, como un hombre que ha perdido su alma»<sup>66</sup>. Inclusive para el hombre moderno, el detrimento o la destrucción de los referentes mitológicos trae repercusiones catastróficas, pues la desacralización absoluta instituye el reinado unilateral del *logos desmitificado* cuyo proceder es opresivo y, a la postre, estéril.

Basándose en los aportes freudianos y en las enseñanzas junguianas, Hillman alega que los mitos hablan el idioma de la psique. En su empresa revisionista de la psicología sostiene que «mitologizar»<sup>67</sup> es el proceso que permite acceder al *verbatim* de la psique. El mito, como el arquetipo, se exterioriza metafóricamente y condensa en una forma expresiva singular el pasado y el presente, de manera que el pretérito siempre es actual, y este último se concibe como desprendimiento del anterior. La psique se comunica enmascarada; el mito la disfraza. En opinión

---

65 *Ibid.*, p. 25.

66 *Ibid.*, p. 99.

67 Prefiero «mitologizar» a «mitificar», porque deseo mantener uniformidad morfológica y fonética respecto de los otros procesos que Hillman atribuye a la psicología arquetipal: «patologizar» y «psicologizar».

de Hillman, las metáforas son más que meras formas o estilos de lenguaje: «son maneras de percibir, sentir y existir»<sup>68</sup>. En otras palabras, la metáfora encierra un valor ontológico que trasciende la semanticidad y que, psicológicamente, podría llamarse «estilo de conciencia».

Ya sabemos que la aprehensibilidad del arquetipo es incierta. Arribar a su núcleo simbólico y derivar un conocimiento infalible es una quimera. Pero la sabiduría arquetipal sí puede ser aprehendida de forma oblicua, a través del mito. Esto significa reconocer nuestra existencia concreta en términos metafóricos, como representaciones míticas. Y es que el mito universaliza lo concreto y lo particular; «así, cuando comenzamos a mitologizar nuestras vidas sencillas adquieren otra dimensión. Estamos más distanciados porque estamos ricamente involucrados»<sup>69</sup>.

La perspectiva antropológica de Durand coincide con las elucidaciones de la psicología arquetipalista: el mito sintetiza diferencias irreductibles que ningún otro sistema podría hilvanar. El mito es el discurso tipo, el protodiscurso o el último discurso; en él se constituye la tensión antagonista, nuclear para cualquier desarrollo de sentido. En el mito se tienden sobre ejes diacrónicos secuencias y símbolos, se integran las oposiciones radicales, se expresa, en definitiva, «la guerra de los dioses». Es, pues, una compleja unidad de significaciones que organiza y distribuye arquetipos, símbolos y diversos entramados anecdóticos valiéndose de la estructura del relato. Durand

---

68 «They are ways of perceiving, feeling, and existing» (J. Hillman, *Re-Visioning Psychology...*, p. 156).

69 «So when we begin to mythologize our plain lives they gain another dimension. We are more distanced because we are more richly involved» (*Ibid.*, p. 159).

corona al mito como el soberano de los símbolos: en su drama discursivo se emula la dinámica simbólica, pero, sobre todo, el mito asigna los roles históricos correspondientes a un momento cultural determinado:

Dentro de la duración de las culturas y de las vidas individuales de los hombres —que algunos designan con el término confuso de *historia*, pero que prefiero llamar, como Goethe, *destino* (*Schicksal*)— es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa<sup>70</sup>.

En sintonía con lo anterior, Durand recurre a la literatura para destacar la omnipresencia del símbolo y los motivos míticos, alegando que la sintaxis está al servicio de la poesía, que la palabra se desempeña como la mecánografa del pensamiento y que, en última instancia, la lengua es una expresión posible del «metalenguaje» humano<sup>71</sup>. Finalmente, sostiene que la gran poesía, aquella que sobrepasa los giros retóricos y juegos de palabras, puede traducirse recorriendo «el metalenguaje de los símbolos universalizables»<sup>72</sup>. Así, los puntos de encuentro entre Homero y Mallarmé desbordan la esfera sintáctica; yo agregaría que en virtud de la ubicuidad del símbolo se reducen las distancias entre Rimbaud y Ramos Sucre, Valera Mora y Maiakovski, Mann y Cordero,

---

70 G. Durand, ob. cit., p. 32. (En cursiva en el original).

71 Véase C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1995.

72 G. Durand, *ibid.*, p. 105.

Baudelaire y Lorca, Aristófanes y Brecht. ¿Delirio interpretativo? No. Es la camaleónica esencia-trascendencia del símbolo y «la mitología del verbo humano» lo que nos permite agrupar la obra de estos autores. Y si aún hubiese contradicciones (la impronta de Walt Whitman y Rafael Cadenas nos impide rechazar la verdad inscrita en «¿Me contradigo? Pues bien, me contradigo») <sup>73</sup>, me apegaría a la sentencia de Lévi-Strauss: «los mitos despiertan en el hombre pensamientos que le son desconocidos» <sup>74</sup>.

Siguiendo el matiz literario, Frye considera que el mito, en términos de narrativa, es la imitación de acciones acaecidas en la zona cumbre del deseo humano. No significa que el mundo mítico sea, *de facto*, accesible a los hombres; se trata de un campo de actividad continua donde, recordemos, la poesía se modela a partir de imágenes coimplicadas semánticamente. En definitiva, para la crítica literaria el mito sugiere la presencia de su fuente etimológica: *mythos* (μῦθος), es decir, «un principio estructural que organiza la forma literaria» <sup>75</sup>.

El psicoanalista existencial Rollo May también reconoce que el mito aporta un principio estructural de organización psíquica, pues encierra en un discurso narrativo y anecdótico la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior. «[Los mitos] son esenciales para el proceso de mantener vivas nuestras almas con el fin de que nos aporten nuevos significados en un mundo

---

73 «Do I contradict myself? Very well, then I contradict myself». Walt Whitman, «Song of Myself», *Leaves of Grass*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2007, pp. 52-105. [«Canto a mí mismo», *Hojas de hierba*].

74 C. Lévi-Strauss, *Mito y significación*, Alianza, Madrid, 2007, p. 23.

75 N. Frye, *Anatomía de la crítica...*, p. 450.

difícil y a veces sin sentido»<sup>76</sup>. Según May, además de conferirnos sentido de identidad personal, los mitos posibilitan nuestra pertinencia comunitaria, al tiempo que afianzan valores morales y cristalizan un fundamento frente al «inescrutable misterio de la creación»<sup>77</sup>. Las conclusiones de May se ajustan a la postura de los pensadores previamente revisados: los motivos mitológicos son sustratos referenciales espléndidos en su indefinición; la malla simbólica del mito revela la conciencia y la respuesta del hombre ante el universo, sus semejantes y su existencia individual; por eso, como ha dicho Thomas Mann, su verdad es eterna en contraste con las verdades empíricas. Consecuentemente, «la necesidad del mito»<sup>78</sup> ha de florecer siempre que haya criaturas humanas.

Por otro lado, la negación del mito (mitofagia, en palabras de Durand) se ha transformado en un verdadero complejo, una «neurosis cultural»<sup>79</sup>; y es que «la negación de los mitos (...) es en sí misma una parte de *nuestra negativa a hacer frente a nuestra realidad y a la de nuestra sociedad*»<sup>80</sup>. Incluso los mitófagos son vulnerables a las influencias del *mythos*. Aun cuando pretendamos esconder sus alcances, las mitologías siguen existiendo; me adhiero a la sentencia de May: es imprescindible «reunir el valor suficiente para levantar la vista y contemplar “la meridiana luz de la verdad”»<sup>81</sup>.

La forma contemporánea de aproximarse al patrimonio mítico implica la utilización de sistemas racionales

---

76 R. May, *La necesidad del mito*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 22.

77 *Idem*.

78 *Id.*

79 G. Durand, *ibid.*, p. 93.

80 R. May, *ibid.*, p. 27. (En cursiva en el original).

81 *Idem*.

de conocimiento. Debemos observar que nuestros esquemas no destruyan o reduzcan a meras estructuras lógicas el sentido simbólico cifrado en el mito o, peor aún, desvaloricen nuestra inclinación hacia el pensamiento imaginal. Recordemos con Hillman que estamos plantados en fértil suelo mítico. De hecho, Platón exhortó a los maestros de la república ideal para que instruyeran a sus discípulos en la lectura y el disfrute de mitos, previo abordaje de las enseñanzas llamadas racionales; asimismo, Aristóteles, padre fundador de la lógica y la razón pura, declaró que el amante (*philos*) de la sabiduría (*sophia*) es también amante de los mitos<sup>82</sup>. Refrendemos, entonces, la lección de Ortiz-Osés, según la cual el *logos* carente de mito es un terreno estéril y el *myhtos* desabonado de *logos* deviene fanatismo.

#### «LAS ALMAS HUELEN AL HADES»

Las premisas filosóficas de Heráclito han vigorizado el constructo teórico y la actitud que distingue a la psicología arquetipal. La sentencia precedente (que subtitula este apartado) se atribuye al filósofo griego. Remite, sin dudas, a un movimiento en descenso, vertical y penetrante, una travesía ineludible que fomenta tribulaciones anímicas y garantiza la posibilidad de hacer alma en el mundo sin pretender una vía redentora o mística. Se trata de la «metáfora de las profundidades» que promueve una mirada escrutadora con el objetivo de asimilar la relación

---

82 Véase W. Jaeger, *Paideia...*; B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1977.

embrionaria que se tiende entre la psique y el reino de los muertos, esto es, el reino de las imágenes<sup>83</sup>.

El primer desplazamiento vertical —relativo a la «metáfora de las profundidades»— patente en el discurso arquetipalista consiste en un «descenso a la caverna» que implica el retorno al mundo clásico. «Nuestro propósito es buscar en Grecia una iluminación psicológica. Se trata de intentar comprender qué es esa “Grecia” que tanto atrae a la psique y qué encuentra allí la psique»<sup>84</sup>. De cierto modo, se vislumbra un deseo regresivo mortuorio, los conflictos contemporáneos se entrevén a la luz de mitologías arcaicas: en el retroceso se experimenta la fuerza motriz emitida por el *fons et origo*, cuya búsqueda testimonia debilidad y vaticina el futuro. El helenismo nos proporciona los preliminares de la imaginación inconsciente, fomenta la renovación salvaguardando el complejo repertorio de imágenes y sentimientos integrados a la característica moralidad de nuestro psiquismo. El politeísmo griego preludia la realidad psíquica, laberíntica e inconmensurable. La mitología opera en el alma como estímulo y mecanismo de contención. En contraste con otros sistemas mitológicos, anudados más estrechamente a los rituales y a los cultos religiosos, el funcionamiento del mito griego podría extenderse al ámbito del acontecer psicológico con mayor naturalidad.

Grecia nos proporciona un marco policéntrico con el politeísmo más ricamente elaborado de todas las culturas y por ello es capaz de contener el caos de

---

83 Véase J. Hillman, *The Dream and the Underworld*, y *Archetypal Psychology*, Spring Publications, Putnam, 1983.

84 J. Hillman, *Pan y la pesadilla*, Atalanta, Girona, 2007, p. 15.



las personalidades secundarias y de los impulsos autónomos de una disciplina, de una época o de un individuo. Esta variedad fantástica ofrece a la psique fantasías multiformes para que pueda reflejar sus muchas posibilidades»<sup>85</sup>.

Pero, *a priori*, sabemos que esta Grecia es una evocación desliteralizada y, en consecuencia, no puntualiza períodos históricos ni localidades. La Grecia del retorno se refiere a una región psíquica, tierra fantástica y mítica, un universo interno cuya conexión con la geografía y la historia empírica es indirecta: «una metáfora del reino imaginal en el que moran los arquetipos en forma de dioses»<sup>86</sup>. Este favoritismo que profesa la psicología arquetipal no niega los valores derivados de otras culturas. Volver a Grecia no revela una nostálgica idealización, aunque seguramente sí delata nuestra ansiedad cultural. No nos anima el estudio desmitificador del símbolo; reconocemos una urgencia que nos lleva a excavar en las raíces arquetípicas de la imaginación, prevalece la necesidad de investigarnos a nosotros mismos (γνώθι σεαυτόν/*nosce te ipsum*): noción nacida en Grecia, mandato divino inscrito en Delfos.

«No hallarás los límites del alma, no importa la dirección que sigas, tan profunda es su razón»<sup>87</sup>. Esta máxima de Heráclito, junto con la primera que referí, anuncia el segundo descenso previsto en la psicología arquetipal: «la bajada a los infiernos». El alma es insondable por antonomasia, la inclinación hacia las profundidades le

---

85 *Ibid.*, p. 18.

86 *Ibid.*, p. 19.

87 Parménides-Heráclito, *Fragmentos*, ob.cit., p. 215.

es inherente. Hacer alma significa elaborar imágenes y para ello es preciso aproximarse a la verdadera naturaleza de las cosas, pero «la naturaleza aprecia el ocultarse»<sup>88</sup>; luego, en lo invisible se halla la sabiduría. Establecer contacto con la invisibilidad supone penetrar bajo la tierra y encaminarse hacia los dominios de aquel que no tiene imagen, el poseedor de infinitas riquezas. En su palacio reina la destrucción y moran las almas sedientas de sangre tibia. Hades-Plutón agita las fibras de la psique para recordarle que comparten un nexo indestructible. Su llamado invita a recorrer el país de ultratumba, a realizar el destino final en cada acto; exhorta a desprenderse de las ideas superfluas, evidentes y a participar en el mundo de las sombras donde se despliega la belleza que Perséfone custodia:

Caminas sobre los muertos, Belleza, y de ellos te burlas:  
De tus joyas, el Horror no es la menos fascinante  
Y el Crimen, entre tus más preciados dijes  
Sobre tu vientre orgulloso danza amorosamente.

...

Que vengas del cielo o del infierno, ¿qué importa,  
¡Oh, Belleza! ¡Monstruo enorme, espantoso e ingenuo!  
Si tu ojo, tu sonrisa y tu pie me abren la puerta  
De un Infinito amado y que jamás he conocido?<sup>89</sup>.

---

88 *Ibid.*, p. 249.

89 «Tu marches sur des mortes, Beauté, dont tu te moques; / De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, / Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement // (...) Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / O Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu! / Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte / D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?». Charles Baudelaire, «Hymne à la Beauté», *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, Paris, 1980, p. 18 [«Himno a la belleza», *Obras completas*. Trad. de la autora].

Estas estrofas del «Himno a la belleza», de Charles Baudelaire, condensan lo que se ha explicado respecto de la infinitud del alma y la profundidad abismal del «pozo del pasado». La metáfora de la muerte armoniza la realidad física y la psíquica bajo los efectos de Eros y de la Belleza. En la psique predomina escondido un principio unificador, la muerte lo desvela: «el camino hacia lo alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo»<sup>90</sup>; de ahí que a la voz poética poco le importe esclarecer la procedencia de la belleza, lo realmente valioso es ese umbral que ella abre en dirección al infinito desconocido y amado.

A propósito del «misterio de lo psíquico», Axel Capriles invoca las «vivencias que los autores clásicos describieron como *perturbatio animi*, *cocitatio animi* o *passio animi*, cualidad de lo que sucede y modifica el alma, carácter pasivo que, según Aristóteles, amenazaba la autonomía del alma racional»<sup>91</sup>; léase: la pasión, estado en el que la emergencia de emociones fuertemente reprimidas tendría un efecto idóneo en la movilización de contenidos anímicos. Este es el núcleo de la tragedia, el arte que aún hoy expresa de forma inigualable la dinámica emocional. El sentido trágico y el sufrimiento están ligados a la experiencia de pasión entendida, según Capriles, como un asunto interpersonal que se activa y se dirige hacia seres reales; aunque su lógica y su significado trascienden esas implicaciones:

---

90 Parménides-Heráclito, *ibid.*, p. 223.

91 A. Capriles, *La experiencia de pasión*, 2004 [Documento en línea]. Disponible: <http://iaap.org/congresses/barcelona-2004/la-experiencia-de-pasion-en-el-filo-del-misterio-de-lo-psiquico.html> [Consulta: 2012, enero 25].

independientemente de las situaciones y personas que aparecen como causantes y objetos de la emoción, las pasiones son actos simbólicos, ceremonias rituales con que se expresan las alteraciones y los movimientos autónomos de la psique<sup>92</sup>.

Así, el enfoque intelectualizante, que antes reconocíamos como mero marco referencial, se revalorizaría a la luz de una visión simbólica que presenta un camino alternativo en el abordaje de temas irracionales.

El vínculo entre pasión y muerte no alude de forma exclusiva a un deceso tangible, al eclipse de la vida y de nuestra existencia orgánica; más bien insinúa una dimensión de la conciencia que nos permite deslastrarnos de las literalidades habituales y cotidianamente asumidas:

Tal vez todas las historias de amor pasional no sean más que alegorías e imágenes de procesos psíquicos referidos a una muerte simbólica, metáforas que se trastocan en hechos concretos solo en algunos casos individuales por la incomprensión y literalización del símbolo, por asumir la pasión como un asunto personal, como algo que sucede por y entre personas<sup>93</sup>.

Por su parte, Aldous Huxley declaró que «nuestro asunto es despertar»<sup>94</sup>; no obstante, bajar a los infiernos exige morir. El inframundo es el dominio exclusivo de la psique; en el trayecto vertical que a él nos conduce se verifica la muerte. Entonces sí, el alma despierta con una

---

92 *Idem.*

93 *Id.*

94 A. Huxley, «Our business is to wake up», *Huxley and God. Essays*, Harper Collins, San Francisco, 1992.

conciencia renovada, presta a transfigurar(se); es ahora copartícipe del secreto de los infiernos. La perspectiva infernal altera radicalmente nuestra experiencia de vida. Así pues, la muerte es ineluctable, la psique desciende al Hades de manera espontánea, se precipita hacia el dios carente de imagen, pero a quien todas las imágenes le pertenecen: «el inframundo es el estilo mitológico de describir un universo psicológico»<sup>95</sup>.

En opinión de Hillman nuestra cultura ignora estos asuntos, motivo por el cual quizá resulte difícil asimilar las metaforizaciones planteadas acerca del amor y de la muerte. La estancia en el inframundo nos ofrece un nuevo sentido de paciencia y sumisión a cuyo través nos convertimos en pacientes: una temporada en el infierno involucra seres que padecen, sufren. Una pesquisa etimológica nos llevaría a reconocer el vínculo entre las voces latinas *patiens*, *patior* y el vocablo griego *pathos*. Padecer humildemente es correlativo a hacer alma (recordemos la actitud de Psyche frente a los castigos y trabajos impuestos por Venus). Los sufrimientos del alma errante son parte sustancial del viaje a los infiernos. De esta condición psíquica renace una conciencia autónoma liberada de antiguas ilusiones: «la muerte es la forma más profundamente radical de expresar este cambio de conciencia»<sup>96</sup>. El misterio de la muerte se traduce en hacer alma, y viceversa.

En el prelude de *José y sus hermanos*, intitolado «La bajada a los infiernos», Thomas Mann explora las connotaciones del alma ateniéndose a los axiomas de Heráclito: «Hondo es el pozo del pasado. ¿No sería mejor

---

95 «Underworld is the mythological style of describing a psychological cosmos» (J. Hillman, *The Dream and the Underworld*, p. 46).

96 «Death is the most profoundly radical way of expressing this shift in consciousness» (*Ibid.*, p. 66).

decir que es insondable?»<sup>97</sup>. Mann aduce que los misterios son eternos, verdades absolutas contenidas en la investidura mítica; en este sentido, el alma constituye el tipo acabado del mito, ya que en ella se fusionan el conocimiento del pasado originario y el presentimiento del final de los tiempos. El alma, esencia divina, conoce y nos informa con precisión acerca del remoto «tiempo de Set» y procura ubicarse en el emplazamiento de aquellos hechos más antiguos del mundo material, donde el tiempo se detiene en un presente perpetuo.

No fue allí, en el umbral del tiempo y el espacio, sino anteriormente, donde fue cogido y gustado el fruto de la voluptuosidad y de la muerte. Nuestra sonda ha tocado fondo en el pozo de los tiempos sin haber llegado al término final e inicial que nos proponíamos. La historia del hombre es más antigua que el mundo material, que es obra de su voluntad, más antigua que la vida que reposa sobre su voluntad<sup>98</sup>.

Como he venido formulando, la bajada a los infiernos es un movimiento hacia las profundidades de la psique. Por acción y efecto del descenso, el pasado se transforma en presente, pues el tiempo terrenal se diluye. Esto es morir: salir del tiempo, ganar eternidad y lograr la vida auténtica. El nomadismo del alma explica el misterio de su omnipresencia, ella almacena el conocimiento de todos los tiempos, es divina y es sabia. Aun así, el alma debe dismantelar la celda que la constriñe:

---

97 T. Mann, «La bajada a los infiernos», *José y sus hermanos*, Aldus, México D. F., 1993, p. 4.

98 *Ibid.*, p. 19.

¡Que se enseñe al pueblo que el alma es errante! El sabio sabrá que la Doctrina no es sino la vestimenta que recubre el misterio de la omnipresencia del Alma, y que la vida entera le pertenece cuando la muerte ha destruido su prisión individual<sup>99</sup>.

De esta manera, la vida y la muerte se reconocen recíprocamente en el misterio que se nos entrega ataviado con la lujosa expresión mítica. El descenso a los infiernos es la fiesta de la muerte, la cual produce placer y pálida angustia. Este tenor solemne se encuentra también en el siguiente adagio del filósofo de Éfeso: «el convertirse en agua para las almas es gozo o muerte. Cada uno de nosotros vive de la muerte de aquellas (las almas) y estas viven nuestra propia muerte»<sup>100</sup>. En definitiva, la muerte profana y consagra. El valor dual e integrador de esta ceremonia implanta algo nuevo —desconocido— en nosotros. Se sitúa en un plano hermético donde los sustratos del ser experimentan una pujante necesidad de plurivalencia que penetra y determina toda afirmación. La autodestrucción purga el recinto individual hasta coimpticarlo en el trascendente estadio colectivo.

## HERMES PSICOPOMPO

Bachelard se pregunta cómo podría objetivarse la lectura de un libro amado al cual se ha recurrido en distintas edades de la vida. Yo tampoco sé leer un libro objetivamente «como si un libro fuese un objeto definitivo»<sup>101</sup>. Cada

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>100</sup> Parménides-Heráclito, ob. cit., pp. 230-231.

<sup>101</sup> G. Bachelard, *Poética...*, p. 117.

repasso acentúa la tesis fundamental de la hermenéutica: no hay conocimiento sin interpretación.

La hermenéutica es el arte de la comprensión, de la interpretación y de la traducción, bien sea relativo a la palabra hablada o escrita, bien sea relativo a todo producto cultural (historia, tradiciones, bellas artes y otros). El lexema hermenéutica procede del griego *herm neia* que significa explicación. En la raíz del término griego se halla la palabra *herma*, sustantivo que designa un pilar de base cuadrilátera sobre el cual se erguía una estatua barbada portadora de un falo erecto; el ordenamiento de estos elementos rendía honor al dios Hermes:

Hermes es *herm neus* («intérprete»), un mediador lingüístico, y esto no solo en el ámbito verbal. Por naturaleza, es el que engendra y el que trae lo luminoso, un clarificador, el Dios de la exposición y de la interpretación (semejante a la que estamos realizando); él busca y en su espíritu —el espíritu de la exhibición desvergonzada que revela el amorío de sus padres— se dirige hacia los misterios más profundos<sup>102</sup>.

Una vez más, la mitología nos proporciona un fundamento sobre el cual trazar preceptos filosóficos: el dios griego Hermes, el mensajero de los dioses y conductor de almas, es el símbolo occidental de la hermenéutica. Sabemos que, gracias a la capacidad de la conciencia, el

---

102 «Hermes is *herm neus* (*interpreter*), a linguistic mediator, and this not merely on verbal grounds. By nature he is the begetter and bringer of something light-like, a clarifier, God of ex-position and inter-pretation (of the kind also that we are engaged in) which seeks and in his spirit —the spirit of the shameless ex-position of his parents' love affair— is led forward to the deepest mystery» (K. Kerényi, *Hermes Guide of Souls*, Spring Publications, Zurich, 1976, p. 88).



mundo es aprehensible a través de la evaluación científica de las impresiones sensoriales. Pero este procedimiento epistemológico se torna restrictivo si consideramos la inagotable fuente supraindividual relativa al hermetismo, ya que, sin destituir la actitud ni las conclusiones procedentes de las ciencias naturales, la reflexión hermética supera dicho estadio y se abre paso hacia un dominio donde se conjugan el conocimiento asequible en la experiencia natural del mundo y el derivado de las realidades psíquicas.

De acuerdo con Mayr<sup>103</sup>, la hermenéutica filosófica tiene sus orígenes en la crítica de los mitos y la interpretación de la poesía de Platón, en el *Peri hermeneias* [*Sobre la interpretación*] de Aristóteles y en sus *Poética* y *Retórica*. Asimismo, otros antecedentes remotos podrían ubicarse en la interpretación de los mitos de Heráclito y en los comentarios alegóricos del Antiguo Testamento realizados por Filón de Alejandría. Los orígenes más próximos se situarían en la historia de la exégesis bíblico-cristiana, en el método de la filología clásica, en la ciencia del lenguaje y en la interpretación del derecho, las artes y las ciencias históricas. La hermenéutica se desarrolló en el siglo XIX, encabezada por Wilhelm Dilthey como un método general de las ciencias del espíritu: «Para Dilthey la tarea de la filosofía consistía en comprender los sistemas filosóficos, no desde una perspectiva sistemática ahistórica sino desde su “génesis” histórica»<sup>104</sup>. Hacia principios del siglo XX adquirió una significación renovada en la fenomenología de Edmund Husserl y en la ontología fundamental de Martin Heidegger —posteriormente continuada por Hans-Georg Gadamer—. Heidegger concibe la herme-

---

103 F. Mayr, «Hermenéutica del lenguaje y aplicación simbólica», VV. AA., *Arquetipos y símbolos colectivos...*, pp. 317-381.

104 *Ibid.*, p. 322.

néutica como la comprensión existencial-histórica del ser por parte del hombre. Para Mayr, «hermenéutica es comprensión desde el “recuerdo” de los inicios y los orígenes»<sup>105</sup>, por eso su actividad nuclear conlleva discurrir acerca de la memoria humano-cultural de la tradición.

Por otro lado, con el auspicio de Hermes y a la luz del Círculo Eranos, Gilbert Durand ha elaborado una hermenéutica simbólica enraizada en los descubrimientos junguianos sobre la significación psicológica del símbolo<sup>106</sup>. Este pensador mantiene un incesante diálogo con las ciencias humanas enmarcado en una praxis mitológica que privilegia la estructura y el lenguaje mítico, suelo nutricional del que procede y al cual retorna toda forma posible de lenguaje.

Según Luis Garagalza, la hermenéutica de Durand se presenta como un rescate de la tradición contrapuesto al estructuralismo arraigado en la filosofía occidental:

Con el término «filosofía» Durand se refiere, en este contexto, al pensamiento racionalista moderno, *occidental*, en relación al cual la Tradición representaría el «Oriente». El término «Tradición» por su parte, se refiere al pensamiento «hermético» que es la cuna, el fondo y el inconsciente sobre el que se recorta la cultura occidental, y que puede quedar englobado bajo el término genérico del *Mito*<sup>107</sup>.

Esta tradición evoca el pensamiento que funciona bajo el régimen nocturno de la imagen y se fundamenta en

---

105 *Ibid.*, p. 331.

106 Véase G. Durand, *La imaginación simbólica*, Armorrortu, Buenos Aires, 1971

107 L. Garagalza, ob. cit., p. 46.

el conocimiento simbólico y en la indiscriminación entre el hombre y el cosmos, pues por hermetismo entendemos la visión coimplicadora de los contrarios regidos por una similitud interna en virtud de la cual desaparecen las rupturas dualistas. Hermes tercia en la búsqueda del sentido que brota precisamente en la *coincidentia oppositorum*; toda interpretación comporta un salto heurístico al vacío, he aquí la bajada a los infiernos. Este es el itinerario regular de Hermes, el conductor de almas.

Por otra parte, con el objetivo de aproximarse a la dimensión dinámica de las grandes imágenes plasmadas en los textos artísticos (en la obra literaria particularmente), Durand propone un método centrípeto que reúne diversas técnicas de análisis e interpretación afanadas en descubrir el fondo primordial subyacente: el mito, relato que, valiéndose de una estrategia retórica basada en el oxímoron, apela a un «tiempo original» donde se reconcilian las antítesis y las contradicciones existenciales<sup>108</sup>. Este método se denomina *mitocrítica*. Bajo su óptica la creación literaria alcanza la categoría de «reminiscencia poética del mito». Para Durand, la mitocrítica se sitúa en el centro de la lectura y rechaza las concatenaciones causales porque ambiciona mantenerse a «ras de texto» tanto como sea posible. Pero este anhelo debe cuidarse de sacrificar el texto por una victoria en el «juego de las patanerías sintácticas» que, supuestamente, enaltecen al crítico; una pieza literaria transporta sentidos, es decir, «una cultura articulada en el destino de una naturaleza muy específica»<sup>109</sup>.

Metodológicamente, la lectura de los mitos es clave para comprender las obras objeto de estudio. El sistema

---

108 Véase G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*.

109 *Ibid.*, p. 243.

coordinante proviene de las entidades simbólicas soterradas en la lectura y en el texto. La confrontación entre el universo mítico del lector y el universo mítico floreciente en la obra de arte produce un espacio de eclosión imaginal que podríamos reconocer como el epicentro de este método. Así pues, la mitocrítica patentiza en un autor, una obra o una época determinada los «mitos directores» y sus transformaciones más representativas. De igual modo, pone en evidencia su propensión a abarcar territorios que desbordan los confines del texto estudiado:

La obra maestra abre el mito personal a una mitología colectiva experimentada por un pueblo en lo más hondo, y justifica un método de análisis que, yendo más allá de la psicocrítica, desemboca en una verdadera mitocrítica que subraya los rasgos mediante los cuales una obra maestra consagra el devenir o las intensificaciones culturales de una sociedad humana<sup>110</sup>.

De modo pues que la mitocrítica demanda una estrategia que le permita enfrentarse a la realidad sociocultural invocada por la obra: Durand avanza de la mitocrítica al mitoanálisis. A pesar de que las construcciones teórico-metodológicas de Durand se fraguan sobre la base de las tesis junguianas y postjunguianas, podemos constatar que, en líneas generales, privilegian un abordaje antropológico. En tal sentido, y ya que el objetivo general de mi trabajo consiste en analizar desde una perspectiva simbólico-arquetipalista la imagen de la muerte en el *corpus* narrativo seleccionado, he amoldado los preceptos durandianos a la naturaleza de mi investigación haciendo uso, en paralelo, de los elementos teóricos expuestos con anterioridad.

---

110 *Ibid.*, p. 244.

## **Segunda parte**



## Cordero en perspectiva

Quiero significar que cuanto tocas a trechos,  
no puede ser de otra manera, lo haces resplandecer.  
A una piedra la puedes convertir en joya, y así debería  
ser, pues todo tiene un valor casi nunca reconocido.

Ese rasgo de exaltar, reencanta el mundo  
y nos lo devuelves lleno del brillo que la costumbre  
le quita, y eso, transfigurarlos, entregárnoslos  
como en realidad es, lo logras con tu lenguaje,  
que tal vez sea el actor principal de tu reparto.

Tu generosidad presta a la realidad lo que ella  
en el fondo aloja. ¿No hubo alguien que nos reveló  
el resplandor de la hierba?

RAFAEL CADENAS

EN LA CONTEMPORANEIDAD, muchos autores residen en los suburbios de la urbe literaria. Algunos se comportan como extranjeros. Su condición les permite desenvolverse en la ciudad, disfrutar de los beneficios y ventajas que ella ofrece y, simultáneamente, se mantienen alejados del centro donde se registran con mayor intensidad las actividades culturales y comerciales, incluido el mercadeo del libro y la literatura. Rafael Cordero es un habitante suburbano. Su manera de vincularse con el centro y la periferia es curiosa y merece nuestra observación. Por un lado, Cordero es profesor jubilado de las escuelas de Letras y Psicología de la Universidad Central de Venezuela y, aunque poco le guste mencionarlo, fue miembro activo del proceso de renovación universitaria acaecido en el año 1969.

En la Escuela de Letras se desempeñó como docente en las asignaturas del Departamento de Literatura

y vida y del Departamento de Literaturas occidentales, donde dirigió durante muchos años la Cátedra de Literatura italiana. Su jubilación se hizo efectiva en el año 2006. Quienes fuimos sus alumnos en aquellas calurosas aulas recordamos la actitud de Cordero hacia la literatura y la enseñanza. La transmisión es prioritaria en la experiencia de este hombre; sobrepasa las fronteras del conocimiento asimilable a través de textos y se pone al servicio de la formación integral de individuos. Sus sesiones exaltaban la embriagada prosa poética de Rimbaud al tiempo que nos impulsaban a conducir el Maserati de Marinetti hasta cuestionar los aspectos más cavernosos del manifiesto futurista italiano. En cuanto a las letras nacionales, Cordero encabezó un movimiento reivindicador de la obra de Rómulo Gallegos. Semestre tras semestre ofertó exhaustivos programas con el propósito de releer a Gallegos desde diversas perspectivas analíticas. Asumió la lucha contra el mito falaz que redujo la obra galleguiana a un conjunto de textos criollistas, pedagógicos y positivistas, referencia anquilosada de la narrativa venezolana del siglo XX. Cordero se entregó a desempolvar la literatura venezolana, la cual había sido atrincherada en una asignatura obligatoria denominada Palabra escrita en Venezuela. El profesor Cordero dedicó sus cursos electivos a examinar cada verso y cada imagen revelada en la *Silva criolla* de Francisco Lazo Martí. Unos cuantos estudiantes marchamos al doloroso compás del *Canto fúnebre* de José Antonio Maitín y otros pocos afortunados asistimos a una lectura dirigida dedicada al Grupo Viernes, cuyos representantes privilegiados fueron Vicente Gerbasi y su obra *Mi padre el inmigrante*. La pasión de Cordero por el saber se diseminaba entre sus alumnos. Al marcharse, dejaba para los presentes una lección que tal vez aún no hemos



aprendido: sin profesarlo, Cordero actuaba humildemente. Su calidez, que emana de un trato despojado de heroísmo, es entrañable. Dulzura grata, sin pompa, difícil de hallar en aquellos pasillos en los que la *egoepidemia* nos engulle<sup>1</sup>.

Los pormenores relatados evidencian su desenvolvimiento en la academia literaria, medio de transmisión y difusión sistemática. Surge aquí la gran paradoja motor de estos apuntes: nuestro profesor ha decidido limitar los destinos de su obra narrativa y voluntariamente se ha marginado del eje de producción de la literatura.

Tengo para mí que la postura corderiana ha determinado el porvenir de su narrativa. Hay que aceptarlo, en la palestra existe una suerte de binomio normalizador integrado por el canon y la academia<sup>2</sup>. Podría entenderse como una unidad funcional doblemente articulada cuyo principal objetivo consiste en incorporar, silenciar o excluir instancias literarias. Estas instancias bien serían autores, temas y asuntos, estilos, representaciones, teorías y métodos. Circunscribiéndonos a la sociedad literaria, plantearíamos que la dupla canon-academia genera un discurso y ciertas directrices conductuales. Los comulgantes se reconocen parte del centro, beneficiarios del diario acontecer; los disidentes devienen subalternos,

---

1 Sería desleal proseguir antes de mencionar a profesores, amigos, guías que nos acompañaron en el transcurso del pregrado: Marco Rodríguez, María Fernanda Palacios, Jaime López-Sanz, Adriano González León, José Sánchez Lecuna, entre otros.

2 En el marco de esta investigación entendemos por *academia* la actividad de crítica, teorización, educación y creación literaria institucionalizada a través del sistema de universidades nacionales. A su dinamismo se une el trabajo científico que realizan las sociedades donde se produce saber y que se nombran de forma genérica con el término *academia*; su espectro de estudio está constituido por sucesos domésticos y foráneos.

voces minoritarias que podrían emplear su posición periférica como objeto de identificación. Este es el caso de nuestro autor.

Según hemos observado, quien se ubica en el centro de la producción creativa y de la crítica literaria ha sido o es susceptible de ser avalado por la díada canon-academia. Sin embargo, surge aquí un factor tan decisivo como el primero: el mercado editorial. Entre estos dos componentes contextuales se registra una relación dialéctica: una obra, de hecho un autor, aprobado(a) por la instancia bipartita incrementa sus probabilidades de comercialización; por su parte, un éxito editorial multiplica las expectativas del autor y de la obra de figurar, por lo menos, en las compilaciones y catálogos correspondientes. Esta idea no es estrictamente cierta, pero sí verificable numerosas veces. A pesar de la exigua divulgación de sus piezas, Cordero ha sido incluido en el *Diccionario de escritores venezolanos: siglos XVIII a XXI* de Rafael Ángel Rivas y Gladys García Riera<sup>3</sup>.

En la sociedad literaria, las casas editoriales y los agentes han asumido el rol de *deus ex machina*: generan los eventos que conducen a la victoria comercial. Suponemos que la recepción de los textos es presagiable a través de minuciosos estudios de mercado. No obstante, en el siglo XXI la tecnología, las redes sociales y demás espacios virtuales han creado la necesidad de incorporar nuevos parámetros de mercadeo y novedosas estrategias de comercialización. Sin duda, en la actualidad las voces creativas, la crítica y la teorización disponen de un extenso

---

3 R. Rivas Dugarte/G. García Riera, *Quiénes escriben en Venezuela. Diccionario de escritores venezolanos: siglos XVIII a XXI*, 2.<sup>a</sup> ed., Conac, Caracas, 2006.

abanico de medios privados, gubernamentales e independientes a través de los cuales pueden transmitirse. Con todo, algunos autores y sus obras permanecen fuera de este engranaje. Las causas son de índole diversa y difícilmente reducibles a un solo acontecimiento. Con el propósito de explicar(me) por qué hoy en día este narrador permanece aislado del centro de producción y difusión de la literatura, he distinguido entre motivos internos y motivos externos.

Los primeros se refieren a aquellas acciones personales que conllevarían al ejercicio de una marginalidad voluntaria. Atendiendo la trayectoria del autor, es posible reconstruir la cadena de acontecimientos que desembocó en su situación actual. Se reconocen decisiones tales como publicaciones únicas, publicaciones en editoriales de provincia, tirajes insuficientes, distribución limitada, desinterés en reediciones, rechazo a los medios virtuales. *La vida que me diste* (1993) y *Tiempo muerto de nostalgia* (1997) fueron publicadas por la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (UCLA) en el estado Lara; *Mi vida recomienza en Ponte Cestio* (1996) vio la luz gracias al esfuerzo de la Fundación Cátedra Pío Tamayo, dirigida por el profesor Agustín Blanco Muñoz, adscrita la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la UCV. Merece la pena acotar que esta edición incorpora ilustraciones de Régulo Pérez. Por su parte, debemos la publicación de *Na'guará* (2002) a la Universidad Yacambú, en Barquisimeto. *Los cielos de Teulada* (2004) se concreta en virtud de los buenos oficios de la Casa de la Cultura del estado Nueva Esparta. Ninguno de estos trabajos ha sido reeditado, apenas han sido colocados en las bibliotecas nacionales o universitarias. Su ausencia

es visible en las vitrinas del país. Un menguado número de allegados y familiares ha incorporado una o varias novelas de Cordero a los entrepaños de sus estanterías.

Estos resultados dependen en gran medida de la voluntad del autor, luego es él quien, en última instancia, ha seleccionado los medios de divulgación. Cordero cuenta en su haber con un número significativo de obras publicadas bajo circunstancias similares. Por ende, el funcionamiento dialéctico más arriba explicado obrará en su detrimento, pues un literato habitante de los suburbios raras veces disfruta del provecho que el devenir central le garantizaría. Por otro lado, al catalogar la marginalidad como una postura facultativa se concede al intelectual la potestad de permanecer en la penumbra si así lo desea. No me interesa comprender por qué el autor en cuestión escoge este estilo de vida; más bien me preocupa estudiar tres de sus piezas y, de ser posible, vislumbrar las injerencias de su talante en el constructo ficcional.

Bien es sabido que una obra goza de cierta independencia respecto de su productor. Aceptar esta premisa implica necesariamente responsabilizar a los medios difusores por la exclusión de un *corpus* dado. He aquí cómo intervienen los llamados motivos externos, a saber: rol de las empresas editoriales, responsabilidad de la academia literaria, políticas culturales. Las acciones de estos entes circundantes influyen de manera categórica en el posicionamiento de las obras literarias. Deseo recalcar que la marginalidad voluntaria tiene un efecto asimilativo sobre la producción de un autor. Frente a este hecho, los diferentes actores implicados en el *litteraconsumo* deberían estar en capacidad de inventariar las obras veladas y asumir una labor divulgativa. El autor, como individuo miembro de la sociedad literaria puede elegir la otra orilla; sin embargo, una vez

que su obra se hace pública pierde el carácter de vinculación exclusiva y se convierte, quizá, en patrimonio cultural. Entonces, corresponde a los agentes ya mencionados, dada su incumbencia sociocultural, reubicar la pieza sopesando su valoración estética y demás factores inmanentes.

Es cierto, la escritura *poética* edifica mundos únicos concebidos en el espíritu del creador, pero también es escritura y recitación, escritura y lectura, es decir: participación. «El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea (...). Alternándose de una manera que es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía»<sup>4</sup>. Sin lector la obra estaría incompleta. Estoy convencida de que «libro a libro» podemos promover la alternancia cíclica y, como diría Lev Tolstói, encender miles de corazones.

#### MARGINALIDAD VOLUNTARIA: *NO MAN IS AN ISLAND*

En octubre de 1972 Juan Liscano concluyó su *Panorama de la literatura venezolana actual*. En las consideraciones de cierre, Liscano apuntaba la inmadurez de las letras nacionales manifiesta en lo que consideró falta de conciencia respecto del proceso literario como unidad cultural. Según el crítico, las circunstancias internas y externas, colectivas e individuales que caracterizan una nación son determinantes en el proceso literario, por lo tanto, su estudio debería favorecer una «visión de conjunto». La tercera edición de la obra citada incluye una adenda escrita por el mismo autor que bajo el título «20 años después» se propone explorar la producción literaria registrada en

---

4 O. Paz, *El arco y la lira...*, p. 39.

la década de los setenta, ochenta y principios de los noventa (siglo XX). El tono de este texto es pesimista e inclusive desdeñoso. En varias ocasiones, Liscano declara que la ampliación ofrecida responde a un sentido de «cumplimiento y perfeccionismo», despojado de las ganas y el interés perdido en «muchas lecturas para concentrarnos en lo nuestro»<sup>5</sup>. La primera afirmación disponible se erige sobre la base de las conclusiones esgrimidas en 1972: en Venezuela la conciencia cultural de lo propio es precaria y en la actualidad se podría catalogar de incipiente, sometida a los embates geopolíticos, sociales y culturales desatados desde la Primera Guerra Mundial.

Seguimos pensando lo mismo, aunque reconozcamos que los estudios críticos investigativos y especializados en este campo han logrado mayor desarrollo metodológico con las corrientes semióticas y estructuralistas europeas de los últimos treinta años, no siempre para su bien, porque los más importantes trabajos carecen aún de visión de conjunto<sup>6</sup>.

De acuerdo con el ensayista, hasta 1995 el círculo de la crítica e investigación literarias venezolanas no había arrojado otro panorama de nuestras letras, los esfuerzos se concentraban en valiosos estudios monográficos sobre múltiples escritores. Liscano considera que en las últimas décadas del siglo XX el auge literario en Venezuela es mensurable cuantitativamente antes que cualitativamente. Aunque descarta un movimiento retrógrado en cuanto a estética se refiere, Liscano enfatiza la preponderancia

---

5 J. Liscano, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Alfadil, Caracas, 1995, p. 285.

6 *Ibid.*, p. 269.

de una narrativa que se niega a cualquier empeño totalizador y que atiende el inmediatismo y el relativismo heredados de la proyección futurista organizada alrededor de la artificialidad tecnológica, la disidencia cultural, la electrónica, el predominio de las facultades racionales y la cibernética<sup>7</sup>.

Específicamente en el escenario de la narrativa, el apéndice de Juan Liscano presenta un inventario de autores y obras que han iluminado la atmósfera contemporánea. Algunos narradores cuentan con publicaciones anteriores a las décadas contempladas en ese estudio pero su oficio escritural, de acuerdo con la visión del crítico, se consolidó a través de piezas aparecidas en los años de interés, tal es el caso de Ednodio Quintero, Denzil Romero, Alberto Jiménez Ure, Carlos Noguera, Gabriel Jiménez Emán, Milagros Mata Gil, Ana Teresa Torres, Miguel Gomes, entre otros. Tomando en cuenta los objetivos de mi investigación, el catálogo de Liscano resulta provechoso porque, en primer lugar, distingue las características más relevantes de la narrativa de finales de siglo y, en segundo lugar, porque excluye la figura de Rafael Cordero y su novelística. Ya que la autoridad de Juan Liscano en nuestro ámbito es irrefutable, la omisión de Cordero verifica el planteamiento esbozado más arriba, según el cual nuestro narrador constituye una voz marginal.

Ahora bien, en 1999 Juan Carlos Méndez Guédez publica «Veinte años no es nada», artículo que desde el título emula la intención revisionista del texto complementario de Juan Liscano. En comparación con el sentido de «cumplimiento y perfeccionismo» que motivó a Liscano, el espíritu que anima las reflexiones de Méndez

---

7 *Idem.*

Guédez es antitético. A las claras, este último evita condenar las deficiencias inherentes al proceso de la narrativa venezolana. Aunque mantiene una postura crítica ampliamente documentada, Méndez Guédez imprime a su discusión un hábito esperanzador y benévolo que testimonia no solo su interés y confianza en la evolución de las letras nacionales, sino también una tendencia a evaluar los hechos literarios considerando la policromía que por definición los caracteriza.

El crítico explica que la extensa nómina de autores y obras disponibles ha dado lugar a loables estudios que se empeñan en establecer visiones panorámicas de la narrativa venezolana con el propósito de aprehender ese funcionamiento de conjunto cuya inexistencia desalentaba a Liscano. Ejemplos de lo dicho se hallan en *El relato imposible* (1991) de Verónica Jaffé, en *Del realismo a la parodia* (1997) de María Celina Núñez, en *El gesto de narrar* (1998) de Julio Miranda.

Valiéndose de investigaciones coetáneas e indagaciones personales, Méndez Guédez expone que la década de los ochenta concentra el desarrollo y «los frutos de la madurez» de autores que habían publicado en los años precedentes. Durante esta década se consolidan tendencias textuales y temáticas que, *grosso modo*, siguiendo a Barrera Linares, permitirían categorizar a los narradores en: «textores», «surrealeros», «palabrereros» y «anecdotos»<sup>8</sup>. A partir de lo anterior, Méndez Guédez agrega que las grandes corrientes de la narrativa contemporánea podrían ser tres, a saber: I) textualismo, donde la primacía recae sobre el valor lingüístico; esta corriente estaría encabezada por Oswaldo Trejo; II) anecdotismo, en la

---

8 L. Barrera Linares, *Recuento*, Fundarte, Caracas, 1994.



que los recursos ficcionales y estructurales se disponen al servicio del entramado de las acciones; esta corriente estaría liderada por Eduardo Liendo; III) psicologismo, donde el marco circunstancial recibe un tratamiento hondo que conlleva indagaciones psicológicas «ajustadas en una obsesión por la composición del eje espacio-temporal»<sup>9</sup>; esta corriente estaría capitaneada por José Balza.

Así pues, en la década de los ochenta se cosecharon los frutos en la hacienda de la creación literaria y, simultáneamente, comenzaron a germinar de manera sistemática hechos que comportarían el afianzamiento de posturas críticas y la emisión de prolíficas investigaciones. Entre los narradores más distinguidos de la década, Méndez Guédez nombra los siguientes: Oswaldo Trejo, Eduardo Liendo, José Balza, Luis Barrera Linares, Igor Delgado Senior, Milagros Mata Gil, Ángel Gustavo Infante, José Napoleón Oropeza, Armando José Sequera, Gabriel Jiménez Emán e Iliana Gómez Berbesí.

Por su parte, la década de los noventa se alza sobre un escenario múltiple donde impera la «disgregación polifónica» de escritores marcados por hechos históricos de gran relevancia. Ellos procuran «estructurar visiones particulares de lo real que los justifiquen frente a una lengua como el castellano en donde la narrativa hecha en Venezuela no tiene todavía el lugar que le corresponde»<sup>10</sup>.

En el primer lustro de los años noventa se registra un «desplazamiento generacional», expresión utilizada *a priori* por Maritza Jiménez<sup>11</sup> para abordar la irrupción

---

9 J. C. Méndez Guédez, 1999. *Veinte años no es nada* [Documento en línea]. Disponible: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li\\_venez.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li_venez.html) [Consulta: 2012, junio 22].

10 *Idem*.

11 *Id.*

de figuras como José Balza, Rodolfo Izaguirre, Adriano González León, Francisco Pérez Perdomo y Rafael Cadenas en la escena literaria hacia finales de los sesenta. En opinión de Méndez Guédez, entre 1993 y 1994 se desplegó «al menos la evidencia de que un nuevo coro de voces comenzaba a reclamar un espacio propio en el universo de la cuentística y la novelística del país»<sup>12</sup>. Ese nuevo coro de voces representa la generación que se encuadró en el primer plano, opacando el alto relieve hasta entonces constituido por los legatarios de la «década convulsa»<sup>13</sup>. Los «novísimos narradores» parecen desligarse de la literatura venezolana de los sesenta, o por lo menos de aquella divulgada por la crítica.

La diversidad del panorama permite que Méndez Guédez se aproxime a la noción de que gracias a nuevas influencias los literatos priorizan el vínculo con autores «traducidos» de otras lenguas, de tal manera que la relación umbilical establecida con la literatura del país se ha diseccionado.

Entre los narradores notables de los años noventa, Méndez Guédez menciona los siguientes: Carlos Noguera, Antonio López Ortega, Israel Centeno, Armando Luigi Castañeda, Rubi Guerra, Marco Tulio Socorro, José Roberto Duque, Ricardo Azuaje, Jesús Puerta, Mariano Nava, Federico Vegas, Luis Felipe Castillo, Ana Teresa Torres, Stefania Mosca, Ednodio Quintero, Miguel Gomes y Boris Izaguirre.

Por su parte, Karl Kohut compiló en un solo volumen las ponencias que se pronunciaron en el simposio «Literatura venezolana hoy», celebrado en la Universidad

---

12 *Id.*

13 Véase A. López Ortega, *El camino de la alteridad*, Fundarte, Caracas, 1995.

Católica de Eichstätt en 1996. La compilación titulada *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*<sup>14</sup> congrega intervenciones de críticos literarios y creadores venezolanos y foráneos que emplazándose en diversos puntos de vista ofrecen un análisis del *status quo* de la literatura venezolana. Las conferencias reunidas en esta obra abordan múltiples temáticas y atienden distintos géneros como la narrativa, el ensayo, la poesía y el teatro.

La introducción de Kohut hace referencia a un epíteto que José Balza utilizó en 1994 para referirse a la literatura venezolana: «la literatura de la Atlántida» porque, según el escritor, semejante al mítico continente, Venezuela parece haber quedado sumergida, invisible para el resto del mundo. Asimismo, explica Kohut, durante la década de los noventa, y anteriormente también, se reconoce una tendencia generalizada a esgrimir argumentos de autocrítica dirigidos a la aparente imposibilidad de nuestras letras para trascender las fronteras nacionales. Estas quejas, advierte, no deberían tomarse demasiado en serio, sobre todo si consideramos que la literatura venezolana ha sido objeto de algunos congresos internacionales. De igual manera, antes de otorgar veracidad a dichos alegatos de autocrítica, bien podríamos constatar la innegable y creciente presencia de los estudios literarios latinoamericanos en el medio académico extranjero; aunque ciertamente las culturas y las letras oriundas del cono Sur y México siguen ocupando lugares privilegiados, los productos culturales procedentes de Venezuela han expandido su rango de acción e influencia en universidades

---

14 K. Kohut (comp.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Universidad Católica de Eichstätt/Fondo Editorial de Humanidades y Educación-UCV, Caracas, 2003.

francesas, alemanas, inglesas y estadounidenses, entre las más destacadas. Kohut se pregunta la etiología de estas críticas autoinfligidas y concluye que las moviliza un dejo irónico y la propensión de quienes las emiten a burlarse de sí mismos. Empero, es necesario distinguir en ellas un sustrato auténtico que se resumiría admitiendo «que los autores venezolanos confirman y niegan, en un mismo movimiento, la existencia de una literatura nacional. Escribir sobre la literatura venezolana significa, pues, enfrentarse con toda una serie de paradojas»<sup>15</sup>. Resultaría provechoso preguntarle a Balza si aún en la actualidad sostiene aquella afirmación enunciada en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en Pittsburg<sup>16</sup>. Tal vez le sería necesario echar un vistazo retrospectivo al gradual ascenso de la literatura venezolana tanto en el escenario doméstico como en el exterior.

Entre los ensayos críticos recopilados por Kohut que me interesa destacar se hallan «La disolución del compromiso» de Salvador Garmendia, «Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones» de Ana Teresa Torres y «Los espacios alternos en la novela venezolana» de Milagros Mata Gil.

En los dos primeros textos, autoría de Garmendia y Torres, respectivamente, se presenta una mirada evocadora que recorre la escena literaria desde los años sesenta hasta los años noventa. Este itinerario transcurre al ritmo de avatares políticos, económicos y sociales que han intervenido tanto en las propuestas estéticas como en la selección de temas y motivos desplegados en las obras de arte que se produjeron en dicho período. Naturalmente, las

---

15 *Ibid.*, p. 13.

16 *Ibid.*, p. 12.

remembranzas propician la enumeración de autores y títulos considerando las características distintivas de los géneros a los cuales pertenecen y, de igual modo, favorecen un análisis que procura señalar cómo esos rasgos se han transformado bajo el influjo de la realidad circundante.

En este sentido, Garmendia y Torres abordan el tema del compromiso literario, asunto que nos atañe porque se asocia a la difusión de textos, al diálogo entre escritores y sociedad de lectores, al rol de los grupos editoriales, entre otros. De acuerdo con Garmendia, el compromiso es un asunto ambiguo que arribó a su clímax en la década de los sesenta. En esos años la pertenencia al grupo intelectual y al gremio artístico exigía una respuesta activa ante las desigualdades sociales, por consiguiente la responsabilidad del hombre de letras y del artista yacía en afiliarse públicamente a los movimientos de masas. Estos anzuelos, no tan arcaicos como pretende Garmendia, formalizaban la entrega del creador al hecho estético. Las generaciones siguientes al decenio postperezjimenista se han desprendido del compromiso experimentado en aquellos términos, un descendiente menor de la exhortación sartreana a *s'engager*. No obstante, continúa Garmendia, una vez superada «la década del compromiso» otros factores de orden colectivo constriñen la presunta libertad de los artistas:

los centros de operaciones de las transnacionales de la industria editorial parecen tener listo el proyecto definitivo que hará desaparecer el libro dentro de su propia negación, el *bestseller*, ese falsario de tapas cromadas que parece objeto de sala de baño<sup>17</sup>.

---

17 S. Garmendia, «La disolución del compromiso», K. Kohut (comp.), *ibid.*, p. 27.

Se vislumbra, entonces, que la literatura, la metamorfosis de la palabra en goce estético, corre el riesgo de sucumbir frente al imperio comercial. Garmendia concluye que la carrera del compromiso finalizó debatiéndose entre la pasión individual y los puestos de combate, territorios en conflicto donde se guarecen los pequeños seres impelidos por la potencia del verbo trashumante.

Por su lado, Ana Teresa Torres estima que el compromiso de la «literatura de la violencia» (años sesenta) es una suerte de monstruo que imprimió un estigma ideológico en las generaciones sucesivas. El vocablo adquirió una carga peyorativa, de repudio, cuando se refería a manifestaciones literarias que contemplasen la realidad contingente y, a la par, «la obligatoriedad de escribir sin compromisos de ninguna especie se convirtió en el mayor de los compromisos: el compromiso de escribir sin compromiso»<sup>18</sup>.

Este eje temático representa un hito en la palabra escrita en Venezuela en la segunda mitad del siglo XX y ha incidido en la configuración de las características atribuibles a la narrativa contemporánea. La censura a tratar referencias inmediatas, a esbozar contextos evidentes señala cierta «desconfianza a presentarse» que, como explica Torres, produce un tipo de textos donde se disimulan los elementos de identificación y, como efecto colateral, la representación de la realidad y de lo ficticio se trenza involucrando materias de cariz ontológico.

En otro artículo del prontuario revisado, Milagros Mata Gil plantea que en el tiempo llamado «posmodernista» se ha verificado un desplazamiento de lugares, lo cual impide la adherencia de una ontología. Ello supone

---

18 A. T. Torres, «Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones», *ibid.*, p. 59.

la idea de que la noción de *fragmento* se ha convertido en soplo vital. Es posible reconocer una propensión partitiva popularizada: existe cierto favoritismo por el consumo y creación de productos inacabados que exaltan la necesidad de incorporar otros bienes a una cadena perpetuable; todo lo aprendido deviene fósil:

Se cree saber de dónde uno viene y adónde uno va, porque solo se remiten esas preguntas a las marcas de una identidad académica o política o social, pero en todo caso absolutamente pragmática e instrumental. Se tiende a revalorizar la epistemología, porque ella tiene el prestigio de servir de herramienta para estar en el mundo de alguna manera lógica, sin parecer un ser perdido o, en el mejor de los casos, un explorador<sup>19</sup>.

Estos señalamientos de Mata Gil ponen de manifiesto la trágica conciencia de que uno no pertenece a ninguna parte y la narrativa, explica la autora, se ha convertido en el terreno propicio para la cristalización de esa conciencia por medio de historias que transcurren sobre un plano carente de «marcas de identificación». Aunque las locaciones se presenten descritas en detalle, el espacio propuesto por el narrador, y el vínculo que con él establecen los personajes, se desliga de las contemplaciones homogéneas dictaminadas por lo cotidiano; el espacio se individualiza produciendo en el lector una «sensación de inseguridad vital (...) al arrancarlo de sus referencias usuales»<sup>20</sup>.

---

19 M. Mata Gil, «Los espacios alternos en la novela venezolana», *ibid.*, p. 213.

20 *Ibid.*, p. 218.

La contradicción contemporánea por excelencia consiste en el espejismo que producen las realidades virtuales aunadas a los medios de comunicación de masas: ilusión de que los individuos están continuamente informados e interconectados en escala global, versus el paulatino aislamiento del hombre que elige encerrarse dentro del territorio que de manera sistemática le ha sido proporcionado. Así, aduce Mata Gil, el desarraigo se constituye como un valor de la humanidad formulado en certezas ontológicas, que articuladas a razonamientos impostados, anclan al hombre en su condición marginal: «que el mundo es una aldea global significa que uno no pertenece a ninguna parte»<sup>21</sup>.

Es posible hallar estas conjeturas amalgamadas con otras nociones en la narrativa de finales del siglo XX, de tal modo que podríamos concebir el desarraigo y el atrincheramiento como semas que distinguen, entre otros, la literatura narrada en esa época, pues dirimen de la decepción ante el otrora augurado progreso humano. Como tendremos ocasión de constatar más adelante, estos visos existencialistas están presentes en las obras de Cordero; por lo tanto, partiendo de estas consideraciones específicas es conveniente enunciar que sus novelas y sus relatos le confieren innegables nexos filiatorios con escritores como José Balza, Ednodio Quintero y Carlos Noguera. Quizá la diferencia más contundente yace en el hecho de que Cordero ha transformado aquellas certezas ontológicas en un *modus vivendi* que lo separa, relativamente, del microcosmos literario al cual apela desde su ermita.

---

21 *Ibid.*, p. 223.



## EX LIBRIS CORDERO

Como he enunciado en páginas anteriores, me he propuesto estudiar el valor psico(mito)lógico de la muerte en tres piezas narrativas de Rafael Cordero; pero esto exige enfocar con detenimiento el hecho de que la obra de nuestro autor ha recibido exiguas reseñas, por lo tanto, y contemplando las razones ya argüidas, he decidido presentar brevemente cada uno de los libros publicados junto con las observaciones críticas disponibles. Después de este preludio, mis anotaciones se concentran en la descripción anecdótica del *corpus* objeto de estudio: *Mi vida recomienza en Ponte Cestio* (1996), *Tiempo muerto de nostalgia (relatos)* (1997) y *Na'guará* (2002).

Si consideramos quiénes han comentado la narrativa de Rafael Cordero tenemos que remitirnos necesariamente a sus novelas, pues la mayoría de las notas críticas se han escrito como prólogos a sus piezas.

Así, Francisco Cañizales Verde introduce *La vida que me diste* (1994), ganadora del primer premio de narrativa de la I Bienal Rafael Rodríguez Boquillón en 1991. Sus apuntes reconocen la fluidez característica de la prosa corderiana y se permite «revivir en el cogollo del alma, escenas gratas, que mediando las distancias, nos hacen evocar a Benedetto Croce, que tanto citábamos en clase, para afirmar, con el célebre profesor italiano, que la Historia es una permanente hazaña de la libertad»<sup>22</sup>. En esta novela, Cordero propone un tema enraizado en sus honduras políticas y filosóficas con el cual Cañizales

---

22 F. Cañizales Verde (pról.), en R. Cordero, *La vida que me diste*, UCLA, Barquisimeto, 1994, p. 7.

establece una conexión que origina sentidas rememoraciones sobre los desmanes de la dictadura perezjimenista. El presentador confiesa haberse dejado invadir por aquel pretérito a medida que se internaba en las descripciones poéticamente dispuestas que, según sostiene, le confieren a Cordero su bien ganado nombre de escritor. Para Cañizales, *La vida que me diste* es un libro testimonial cuya lectura produce un inequívoco placer mientras se despliegan «seres que guardan en el espíritu diáfanos y hondas emociones»<sup>23</sup>. La presentación cierra invocando unos versos del poeta argentino Francisco Luis Bernárdez que, en mi opinión, reflejan con exactitud el sentido de esta novela: «el sentimiento y las vivencias bullen en esa pensativa conversación del corazón y la distancia»<sup>24</sup>.

Aunque los apuntes de Natividad Barroso y Rubén Monasterios integran el prefacio de *Na'guará*, ambos textos discurren acerca del autor y sus publicaciones precedentes. De acuerdo con Rubén Monasterios, *La vida que me diste* desgarrar todos los velos que permiten al hombre lucir apto ante los demás. Impregnada de ternura y a veces de matices masoquistas, Monasterios cataloga esta obra como novela confesional, o lo que podría llamarse «literatura de la sumisión o, quizás, de la liberación de la subyugación emotiva por el exorcismo escritural»<sup>25</sup>. Monasterios coincide con Cañizales en cuanto se refiere a la prosa de Cordero merecedora del calificativo de «poética», un flujo verbal atormentado, torrencial y envolvente:

---

23 *Ibid.*, p. 9.

24 *Ibid.*, p. 10.

25 R. Cordero, *Na'guará*, Universidad Yacambú, Barquisimeto, 2002, p. 13.

En *La vida que me diste* se pone de manifiesto una vez más el principio de la creación artística, quizás el esencial, de que no es el tema ni el material lo que determina la estética de una obra cualquiera del ingenio humano, sino el tratamiento que reciben esas cosas de parte de un ser iluminado<sup>26</sup>.

Por su parte, Natividad Barroso, en «Rafael Cordero: una mirada límpida de Terepaima» compara los movimientos de esta novela con un viaje al interior de dos hombres donde lo larense, en particular, y lo venezolano, en general, expresan las universalidades del ser. Barroso enfatiza la desenvoltura y precisión con que Cordero maneja su lengua materna, lo cual proporciona un placer que, en su opinión, es difícil hallar en los textos contemporáneos: «expresión poética que no desarmoniza en una prosa clara y precisa (...). El lenguaje adquiere el tono ético de las obras clásicas, especialmente las tan conocidas *Ilíada* y *Odisea*»<sup>27</sup>. Barroso resalta la original y sabrosa fusión que se lleva a cabo en el texto tomando elementos rurales, citadinos, literarios, filosóficos, provenientes del acervo artístico y científico de la humanidad. Exaltar estas características implica reconocer en Cordero «un narrador dueño de su oficio» pues lo acompaña el don poético. Sin embargo, la prologuista señala, con igual hincapié, el único defecto que se le podría imputar a la novela:

[En el agradecimiento] la voz se opaca demasiado, quiere transmitirnos la impresión de que es un ser

---

26 *Ibid.*, p. 13.

27 N. Barroso, «Rafael Cordero: una mirada límpida de Terepaima», *ibid.*, pp. 10-11.

que por sí mismo, sin el otro tan admirado no habría sido nadie; cuando, en realidad, reconocemos en él la grandeza de los seres auténticos, profundos, sencillos, valientes y tenaces que la civilización predominante, ambiciosa, competitiva y materialista ha mantenido arrinconada y sabemos que la virtual realización de las potencialidades de esa grandeza es la esperanza más sólida para evitar una anticipada desaparición del humano sobre el planeta<sup>28</sup>.

Por otra parte, Luis Alberto Crespo recuerda que gracias a una sugerencia de Victoria de Stefano retomó la lectura de Cordero. En su ensayo «Para un Ulises inmóvil»<sup>29</sup>, Crespo comenta *La vida que me diste* tomando como punto de partida —así lo anuncia el título— los desplazamientos internos y geográficos que configuran el viaje novelesco. Para Crespo este libro es inclasificable en cuanto al género, tiene apariencia de epístola y de devocionario cuyos personajes oscilan entre divinidades literarias y figuras biográficas. En su espacio se reúnen la crónica, la confidencia autobiográfica y la meditación sosegada y visceral. En este punto es posible establecer vasos comunicantes entre *La vida que me diste* y *Tiempo muerto de nostalgia* porque, como explica Crespo, en ambas piezas está presente el hombre andariego que hilvana su existencia de plaza en plaza y la verbaliza a través de una prosa callejera. Luis Alberto Crespo también identifica el tono culposo de la escritura de Cordero, quien elige la vestimenta del derrotado y el excluido para presentarse

---

28 *Ibid.*, p. 11.

29 L. A. Crespo, «Para un Ulises inmóvil», *El país ausente*, Fondo Editorial del Caribe, Barcelona, 2004, pp. 209-210.

ante los otros desde el perpetuo sufrimiento del antihéroe, el apátrida, el extranjero residenciado en la intemperie. A esta cadencia asocia Crespo la poesía de Rafael Cadenas, comparación que resulta tan brillante como acertada:

Largo rato, su autor emparenta su sombría definición de sí mismo, su biografía moral y física, con el ser lastimado de la poesía de Rafael Cadenas, uno de los «personajes» de *La vida que me diste*, dios de carne y soledad, el muy humano de la calle 22, bien que transfigurado en viandante sedentario de encierros familiares, de perseguido político y de taciturno de la casa, la casa que es la ciudad y la memoria, principio y fin de la errancia barquisimetana y existencial y de la conducta mitificadora de Cordero<sup>30</sup>.

Junto con Natividad Barroso y Rubén Monasterios, Manuel Caballero prologó *Na'guará*. Su prólogo se acerca a las observaciones de Luis Alberto Crespo, pero se concentra en los relatos que integran *Tiempo muerto de nostalgia*, particularmente el primero, «Don Dalmiro Finol». En opinión de Salvador Garmendía, según dicta la memoria de Caballero, este relato es el más bello cuento de amor que él hubiese leído en mucho tiempo. Las notas de Manuel Caballero, también tituladas «Tiempo muerto de nostalgia»<sup>31</sup>, conciben un hilo conductor de todos los relatos anudado en la indiscutible figura protagonista: los pies. Con los talones siempre rugosos, así subraya Caballero, Cordero comprendió y pudo adueñarse de la máxima

---

30 *Ibid.*, p. 210.

31 M. Caballero, «Tiempo muerto de nostalgia», en R. Cordero, *ibid.*, pp. 15-17.

barthiana según la cual en el comienzo de toda novela está un viaje. Semejante a los personajes de *El Capitán Kid*, de Salvador Garmendia, el narrador ha descubierto que lo primario es caminar:

caminar por unas calles vacías, con sus puertas y ventanas cerradas a piedra y lodo. Caminar del este al oeste (mucho) y de norte a sur (menos, pues la ciudad, entonces, la interrumpía la cuesta Lara) (...) lo importante es caminar en la noche tibia y desolada<sup>32</sup>.

En el tercer relato del libro, «Quito lindo de mi vida», el caminante recorre una de las ciudades coloniales más misteriosas de la Tierra y se embarca en un viaje donde los recuerdos, en acto de creación poética, se transfiguran y amalgaman con el espacio que deleita los ojos de «los pies más andariegos que en mucho tiempo haya conocido la literatura venezolana»<sup>33</sup>.

Ahora bien, es Ramón Querales quien con «Un prólogo en dos cartas»<sup>34</sup> presenta este andariego libro de relatos. La primera misiva está dirigida a Barquisimeto, «ciudad baldía» donde se ambientan los dos primeros textos. Querales habla a la urbe a tiempo que analiza los asuntos cardinales presentes en el compendio corderiano. Podemos inferir que el poeta atribuye a estos escritos un incuestionable carácter autobiográfico pues en su exposición narrador y autor se identifican; no obstante, destaca el tono universalizante que se proyecta desde la singularidad de cada escena y cada personaje: «porque tú querida

---

32 *Ibid.*, p. 16.

33 *Idem.*

34 R. Querales, «Un prólogo en dos cartas», en R. Cordero, *Tiempo muerto de nostalgia*, UCLA, Barquisimeto, 1997, pp. 7-22.

ciudad, de inolvidables crepúsculos, no eres sino uno más de los escenarios donde se representa esta tragedia de la humanidad dividida en clases»<sup>35</sup>. Ramón Querales cataloga la obra de Rafael Cordero en el mismo nivel que otros títulos emblemáticos de la literatura venezolana y que representan a la capital larense, a saber: *Memorias de Altagracia* (1974) y *El Capitán Kid* (1988) de Salvador Garmendia; *Al alba los centinelas nocturnos* (1967) y *El brujo Pernía* (1982) de Alberto Castillo Arráez y *Terepaima* (1948) de Obdulio Pulido, entre otros. Siguiendo la apreciación del cronista, Cordero hurga en el alma humana buscando verdades y matices esenciales del espíritu que podrían pasar inadvertidos ante los ojos obnubilados de la mayoría.

La segunda carta de Ramón Querales está dirigida a Rafael Cordero, entrañable amigo de la juventud transitada a la vera de cujés, cardones y apamates. Esta epístola contiene un reiterativo mensaje de amor y admiración reforzado por las experiencias juveniles que se resisten al olvido. De igual modo, el poeta describe detalladamente la metamorfosis que ha padecido la «ciudad mercuria», dibujándola con su letra nostálgica para que los talones de Cordero perciban la actualidad de aquellos caminos antes recorridos.

En *La vida que me diste* y *Tiempo muerto de nostalgia*, Cordero planta la semilla de un motivo político y filosófico que de soslayo estimula las reflexiones contenidas en dichas obras. Más tarde la cosecha se recoge abundante en *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*, preludiada por los comentarios de Agustín Blanco Muñoz: «Cachalote y Rafael», y Mery Sananes: «Una gota tamizada

---

35 *Ibid.*, p. 10.

de ternura». Ambos autores clasifican esta novela en una zona fronteriza entre el testimonio y la autobiografía donde se registra una visión de los sucesos, derrotas y muertes que caracterizaron la lucha de la juventud comunista en la década de los sesenta. A pesar de que la narración privilegia la singularidad del autor y sus experiencias, la lectura expone los asuntos subyacentes que se relacionan con todo el sentido y la locura del conflicto armado; entonces se desvela el carácter ecuménico de la pieza: el compromiso con la vida se desprende de la necrosis polivalente que marcha al compás de cada episodio. Las meditaciones acerca del dolor alcanzan un punto creativo de consecuencias trascendentales, pues diluyen los límites cronotópicos y redimensionan la novela de tal modo que resulta posible anclarla en la contemporaneidad:

No faltará quien piense que este es un libro a destiempo, que además es el sentir individual de un hombre ante el asesinato de un amigo, y que para nada toca las simientes de esta sociedad devastada. Pero se equivoca quien así lo crea. Estamos frente a un testimonio excepcional, frente a una reflexión de una dimensión terriblemente profunda, que coloca los hechos en la propia encrucijada de sus contenidos y significados más hondos<sup>36</sup>.

Sananes y Blanco Muñoz habitaron «Stalingrado»<sup>37</sup>, conocieron a Cachalote, sujeto sobre la base del cual

---

36 M. Sananes, «Una gota tamizada de ternura», en Rafael Cordero, *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*, Cátedra Pío Tamayo-UCV, Caracas, 1996, p. 20.

37 «Stalingrado»: nombre popular que se adjudicaba a la residencia estudiantil número uno, oficialmente llamada «Elías David La Rosa»



se construyó el personaje, son amigos de Cordero y se consideran producto de aquella derrota, parte de una generación de sobrevivientes que a diario dibujan su muerte bajo disfraces cotidianos; por esta razón los dos prólogos avanzan al ritmo de una marcha fúnebre, prolíficos en memorias insoterrables. Sin embargo, anida en ellos el frenesí del joven militante macerado por la madurez de la edad y los golpes de la vida que casi emulan el odio de Dios. Permanece el anhelo de «arribar a los tiempos maravillosos que soñó el Cacha para el porvenir»<sup>38</sup>. Agustín Blanco Muñoz afirma que hay algo innegable:

Por encima de toda derrota y frustración, más allá de toda arremetida de asesinatos y miserias, se mantiene en alto el sueño, la luz de esperanzas, las sonrisas de niños de los buscadores y otorgadores de amores de infinitos. Leer este libro de Rafael, este pedazo de vida de este hombre de musiquerías, es desgarrarse en lo adentro, pero es el encuentro o reencuentro necesario con los propios tiempos de una lucha que no puede adquirir la condición y conciencia de exterminio o vencimiento. Nuestra voz va a seguir en alto para elevar el recuerdo de los que fueron, y están siendo eternos combatientes por el amor del porvenir<sup>39</sup>.

Finalmente, otro hijo de esa generación colmada de ilusiones y desencantos preparó la antesala a la última

---

y ubicada en el *campus* universitario de la Universidad Central de Venezuela durante la década de los sesenta.

38 M. Sananes, *ibid.*, p. 28.

39 A. Blanco Muñoz, «Cachalote y Rafael», en R. Cordero, *Mi vida...*, p. 11.

novela de Cordero, *Los cielos de Teulada* (2004): Rafael Cadenas escribió una carta al autor donde en lugar de discutir los pormenores literarios del texto prefiere reiterar sus sentimientos por Cordero y exponer, a grandes rasgos, algunas impresiones acerca de la obra: «tu libro (...) se asemeja a todos los tuyos, los cuales son, más que novelas y cuentos convencionales, tramas de vida, de tu vida y la vida de otros seres que han tenido la fortuna de encontrarte en su camino»<sup>40</sup>. Más adelante, Cadenas se une a las voces críticas que han comentado la prosa poética de Cordero y recalca los trazos que la distinguen: «solo debo mencionar uno [un aspecto], tu prosa de acaudalado verbal, que se derrama opulenta, exacto [*sic*], inventiva, rauda y briosa, con deseo de decir lo más desde su apasionada andadura»<sup>41</sup>.

En 2010 *Papel Literario* publicó una reseña sobre *Los cielos de Teulada*: «Tríptico rafaelista» de Gustavo Hernández Díaz. En opinión del crítico la novela de Cordero es una autobiografía ficcional «estructurada bajo la forma de un tríptico profundamente humano y paisajístico». En líneas generales, las notas de Hernández exaltan las emociones que subyacen al argumento novelesco. La disposición triangular del retablo permite introducir a los protagonistas de la obra: sobre la lámina derecha se ubicaría Piero, en la placa central estaría Fabiano y la voz del narrador-autor ocuparía el segmento izquierdo. Como lo expresa Cadenas en su prólogo y lo recalca Hernández, el homoerotismo que se sugiere entre estos personajes rinde homenaje a la amistad: «Los tres cuadros unidos configuran una unión muy particular, cuya combinación

---

40 R. Cadenas, «Los cielos de Teulada» (pról.), en R. Cordero, *Los cielos de Teulada*, Casa de la Cultura, Pampatar, 2004, p. 5.

41 *Ibid.*, p. 6.

cromática de Fabiano, Piero y Rafael provoca un registro emocional que enceguece por su luz brutal»<sup>42</sup>.

De igual manera, el ojo cinematográfico de Gustavo Hernández percibe otro formato que traduce las escenas de *Los cielos de Teulada* en un video donde el periplo de estos tres hombres transcurre «a veinticuatro cuadros por segundo, entre territorios y sentimientos que se fusionan en un gran plano general y sin digresión alguna, siguiendo el canon de la filmografía neorrealista de Alberto Lattuada, Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica»<sup>43</sup>. Nuevamente, Cordero ha sido retratado como el narrador de las dolencias existenciales, el eterno excursionista aferrado a la *insoportable levedad del ser*.

#### *MI VIDA RECOMIENZA EN PONTE CESTIO*

Narrada desde dos espacios geográficamente distintos, Caracas y Roma, esta obra se desplaza a lo largo de la línea temporal haciendo resurgir acontecimientos pretéritos, dolorosos en el presente y capaces de presagiar el porvenir. La «matria» del protagonista (Venezuela) y la «fratría» que lo acogió (Italia)<sup>44</sup> son los escenarios que intercambian el transcurrir de reflexiones y sucesos políticos representativos de una década emblemática (años sesenta) de la historia contemporánea venezolana. Experiencias renovadoras, libertarias, sanguinarias; sin duda incompletas, pues casi medio siglo más tarde retornan avaladas por el movimiento

---

42 *Idem*.

43 La cita proviene de una reseña que este crítico publicó en *El Nacional*. Tengo el manuscrito original sin los datos para la referencia.

44 Véase A. Ortiz-Osés, «Nuestro imaginario cultural» (Epílogo), en W. Ross, *Nuestro imaginario cultural*.

pendular de la historia y sitúan la novela de Cordero en una esfera pluridimensionalmente actual.

Decimos hasta la saciedad, y a veces con frialdad, que en nuestra tradición literaria existe una generación marcada por los años sesenta y setenta que lleva a cuestras la frustración de la derrota, según algunos, sublimable en la escritura. Muchas obras se han servido de aquellas décadas para introducir a través de algún personaje una conjetura político-social. *Mi vida...* no utiliza la juventud comunista de la Venezuela de los sesenta como una excusa narrativa ni como un artilugio literario. Este es el tema y el motivo de la obra. Lejos de compilar lastimeros quejidos, la novela constituye un testimonio y una reflexión sentida, compuesta por escenas fotográficamente capturadas, emociones cristalinas y nociones que se niegan a perecer.

El narrador es un miembro activo de la Juventud Comunista, residente de «Stalingrado», estudiante de Química; no precisó del exilio inminente para repudiar la batalla sin fines concretos y verdaderamente colectivos. El estudiante, inmerso en el combate, repudia las manifestaciones revolucionarias carentes de amor explícito hacia el otro; comprende que la camaradería, entendida como ley entre los homónimos milicianos, se convierte en la estafa ideal, matriz de confrontaciones internas sedientas de poder particular y reconocimiento individual. *In situ*, el estudiante logra abstraerse y asimilar su revolución en tanto consecuencia obligatoria y necesaria, desencadenada por una urgencia nacional y una tendencia continental. Deponiendo fantasías, ancla la puerilidad y el mesianismo constitutivo de toda revolución a la realidad cruel, aunque esperanzadora. Entonces, presentimos que incluso cuando se procura asir la igualdad, la libertad y la fraternidad, anida en esa búsqueda la fragmentación ataviada con el mismo uniforme.

La figura del estudiante se opone dicotómicamente al Cachalote, que representa la entrega visceral y sincera al proceso de reordenamiento social. Su asesinato en la vía pública silencia una voz colmada de esperanza, luchadora, humilde, desprendida, presta a jugarse la vida en pos del bienestar comunitario.

Después de la muerte del Cacha, el exilio arranca al químico de Caracas y lo confina en Roma. Encerrado en aquellas murallas imperiales, se recluye en el claustro de sí mismo. En este exilio factual y simbólico, el estudiante dialoga con las ideas que alimentan la batalla, reconoce que estas trascienden lo multitudinario de la revolución hacia un campo de interlocución en el que se redefinen. Entonces, estas ideas renovadas vuelven y se instalan en la esencia del individuo que ahora el personaje reconoce en sí. Este individuo auténtico se sabe parte del colectivo, ansía ser uno con el colectivo; sin embargo ha entendido la transitoriedad de su presencia.

El estudiante se ha encaminado hacia el encuentro con la soledad, compañera inseparable del ser humano, siempre desenmascarada, a pesar de nuestros obstinados intentos por disfrazarla. «He comenzado a conquistar mi soledad a fuerza de estar adentro, de evadirme y de permanecer terriblemente implicado»<sup>45</sup>.

Estas palabras no versan sobre la repulsiva individualidad egocéntrica, más bien remiten al acto de hacer conciencia de que el individuo pertenece fraternalmente a su colectivo, y viceversa.

Pero la novela hace traslucir que hoy lo colectivo desempeña el rol de catapulta. El populacho funge como plataforma victoriosa, lanza al espacio a seres humanos

---

45 R. Cordero, *Mi vida...*, p. 91.

comunes que retornan convertidos en infladas figuras totemicas o antiguos dioses intocables. Mientras tanto, los ciudadanos somos la pieza necesaria en el ajedrez de la dominación hegemónica, auspiciada por nosotros mismos. Izquierda y derecha son tan solo significantes espaciales intercambiables en la arena política.

Unos cuantos pobres diablos ilusos creemos en la fuerza restauradora y justiciera del colectivo enérgico y reflexivo que preserva lo que es *suyo*, luego en última instancia es *nuestro*. Con todo, precisamos tragedias que se opongan a la destructiva paradoja consumismo-conformismo. Esa es la condena, creer en la posibilidad de lo históricamente improbable.

*Mi vida recomienza en Ponte Cestio* representa una nueva alianza con la vida, la renovación de un pacto de hermandad suscrito con letra melancólica por un hombre que, inclusive después de haber asimilado la derrota y abrazado su soledad, sigue confiando en el adagio aristotélico: «Un amigo fiel es un alma en dos cuerpos».

#### *TIEMPO MUERTO DE NOSTALGIA*

Me atrevería a decir que ahora nos encontramos frente a un libro profético. Las ideas vertidas en los tres relatos que lo componen anuncian los trasfondos temáticos que el autor desarrolla en las novelas posteriores hasta alcanzar las últimas consecuencias posibles. La obra en sí es orgánica, concebida en torno a un hilo conductor que fija los personajes a las calles recorridas. Manuel Caballero<sup>46</sup> afirma que los pies protagonizan estos tres textos. Yo creo que

---

46 M. Caballero, *idem*.

los pies delinear el sentido del viaje explícito, *leitmotiv* de la narrativa corderiana, y ejercen un rol primario en la fragua del carácter de los personajes que pueblan el microcosmos ficcional; más aún, sus talones rugosos sobre el pavimento definen los destinos de estas criaturas, haciendo eco de la aserción proclamada por Heráclito: «su carácter es demonio para el hombre»<sup>47</sup>.

El primer cuento, o pasaje, está escrito en el formato de una carta de amor que el remitente dirige a don Dalmiro Finol, el «jonronero de la época heroica de nuestro beisbol profesional». Este pelotero encarna la figura del padre idealizado que el narrador ha elegido para conformarse como integrante digno del género humano. Alrededor de este nexo paterno-filial orbitan reflexiones filosóficas y culturales de gran calibre, dispuestas en conjunción con la remembranza de un viaje que tuvo lugar en la infancia del expositor y cuyo propósito consistía en conocer al ilustre beisbolista. Este encuentro alcanza connotaciones epifánicas e implica para el personaje un segundo nacimiento que altera el curso de su vida pueblerina y lo catapulta hacia una existencia rotulada por la constante aparición rememorativa del jugador.

El relato transcurre reseñando emblemáticos eventos deportivos, sucesos enmarcados en dos líneas de cal que atestiguaron el despunte de importantes atletas criollos e internacionales. El relator sigue de cerca el auge, la caída y el resurgimiento de la carrera de Dalmiro Finol, reforzando la paternidad fugazmente contraída una tarde barquisimetana. Es esa filiación accidental e ignorada el hecho que le concede a este fanático huellas de identidad y referentes concretos capaces de garantizarle pertenencia

---

47 Parménides-Heráclito, *ibid.*, p. 247.

a alguna parte, aunque de manera inadvertida lo arrancan y distinguen de su contexto inmediato. El renacimiento adviene como la conclusión de un breve viaje a pie inaugurado en el alfoz de la ciudad crepuscular. De «perro callejero» el protagonista se transforma en morador de las calles del mundo desde donde reclama a su padre, a título de despedida, una pelota Spalding nuevecita y debidamente autografiada.

Las «Caminatas por calles barquisimetanas» constituyen la segunda travesía del nostálgico itinerario. Un grupo de adolescentes recorre las avenidas «guaras» buscando entre las plazuelas y la policromía vespéral las señas urbanas que pudieran imprimirles marcas indelebles, tatuajes vivenciales que en la postrimería de la vida delatasen su procedencia geográfica y anímica. La voz narradora, aparte de referir el autoexamen, emite una fuerza introspectiva presta a exteriorizar las inquietudes emocionales de Jesús María, del Catire de Curarigua, de Hugo Pifano y de Raúl. Esa misma conciencia abarca profundos espacios psíquicos donde confluyen las pesadumbres plurales y logra verbalizar una certitud continuamente evadida: la ferocidad de esos pies andariegos negados al descanso, sedientos bajo el sol y la luna, remite al deseo de hallar consuelo en los proyectos e intereses comunitarios antes de que el automatismo y la soledad de los años futuros los encarcelara.

Las excursiones capitalinas tienen un efecto exorcizante que la pandilla experimenta mediante largas conversaciones, preámbulo del consabido adiós. Así se consagra el homoerotismo que irriga las calles urbanas y las arterias ideológicas del libro. El temperamento particular de cada caminante se va perfilando mientras la brújula apunta al horizonte que camufla la matriz vegetal y acuática llamada Tabure. Esta mítica parcela, más allá de los confines franqueados, anuncia el despertar sexual y la apetecible



intervención de hembras profesionales dispuestas a diluir las ansias de los novatos en un mercúrico acuerdo. Pero la presencia de las muchachas liceístas posterga de manera indefinida la turbulenta excursión y los alinea frente al misterioso poder encantador de las figuras femeninas. Por vez primera los ojos errantes se depositan sobre el verdadero fardo venusino y el candor de la infancia resurge incapacitándolos para avanzar hacia la seductora vorágine de Tabure; quedan a merced de las colegialas, náyades sigilosas que «doblegarían nuestros seres con sus cuerpos bien entrenados de bailarinas»<sup>48</sup>.

El aterrizaje «Allá en el lindo Quito de mi vida» anuncia la tercera fase del circuito. El curso de verano de la Universidad Nacional del Ecuador determinó el encuentro de estudiantes oriundos de múltiples regiones americanas. Jorge Arturo, Silvia y el narrador se unen en una expedición que se apodera de las calles quiteñas y los aproxima a la médula de la urbe colonial, internándolos en un peregrinaje psíquico. La estancia en Ecuador suscita hondas meditaciones a partir de las cuales el estudiante venezolano cuestiona su postura respecto a los eventos políticos de alcance continental. Las particularidades del mestizaje ecuatoriano capturan su atención y excitan emociones que fluctúan entre la solidaridad hacia la india y la frustración por sentirse integrante de la masa humana que muestra desinterés ante el padecimiento de los otros; sin embargo, el amor ocupa un lugar distinguido en este torbellino de ideas. Silvia surge como el receptáculo de ternura, amor y celos; su presencia en Quito irrumpe en la rutina solitaria, académica y juerguera del narrador. El venezolano había concebido el viaje en función

---

48 R. Cordero, ob. cit., p. 63.

de un objetivo: apaciguar la mente, decantar las nociones que de manera incesante prevalecían agitando su alma y sus pies. Ni las andanzas por la calle La Ronda ni las fervientes conversaciones sostenidas con Jorge lograban aquietar el espíritu ávido de respuestas, dispuesto a vagar hasta la fundición de las suelas en busca de aquel tiempo muerto de nostalgia al cual se sumarían las vivencias quiteñas. Solo los canelazos compartidos y el amor por Silvia y por Jorge velaban el agujero de la angustia existencial y, consecuentemente, mitigaban el dolor ocasionado por el anhelo del retorno imposible.

El paseo al lago San Pablo enmarca la ejecución del deseo común que los inclinaba hacia la soledad radical. Alejándose del grupo de excursionistas, esta triangular comitiva pretendió unificarse con el fluido lacustre que sostenía la balsa. Entre brazadas y la silenciosa contemplación de Silvia, el viajero venezolano fantaseaba con un naufragio redentor capaz de anular sus ansias de pertenencia mediante la consagración de la cofradía.

El fin del verano señaló tres caminos discrepantes y cada uno regresó al lugar de origen. La fantasía de inmersión definitiva se había hundido en la borrachera subsiguiente. Aunque persistían los vestigios de una inconformidad primordial que dejaba en los huesos el amargo gusto de la derrota, cada peregrino desarrolló y asumió su pequeño programa de vida, el cual se prolongaría hasta que un canto coral reviviera la estrofa entonada en la calle La Ronda: «Yo quiero que a mí me entierren, como a mis antepasados, en el fondo oscuro y fresco de una vasija de barro»<sup>49</sup>.

---

49 *Ibid.*, p. 117.

## NA'GUARÁ

*Na'guará* es una novela relatada en tres tiempos. Cada jornada representa una faceta estructurante en la vida del narrador. Los ejes temáticos que se despliegan ya habían sido explorados por Cordero en los relatos que componen *Tiempo muerto de nostalgia*. De hecho, la estructuración de esta pieza evoca la organicidad de aquel compendio.

El argumento novelesco está *sinado* (de «sino», equivalente a *hado*, *fatum*, lexemas que se traducen como *destino*) por los desplazamientos geográficos que durante los tres episodios van forjando los engramas del ser ficcional cuyo nombre propio jamás se enuncia. Asistimos desde el inicio a la pasión viviente de un nómada desesperado por encontrar ese único lugar imposible donde arraigarse definitivamente, exonerado de los espasmos anímicos que desata la infatigable errancia.

La primera jornada, «Perro callejero», introduce la trama y presenta a los personajes. Este acto se caracteriza por la agobiante atmósfera de miseria e inconformidad que rodea a la tía Fermina y a su prole, habitantes de Cabudare. La mirada retrospectiva del narrador enfoca su infancia y esa flagelante orfandad, rasgo decisivo que influye en la asunción de un fracaso genealógico, del cual solo podría redimirse mediante el carácter labrado bajo la tutela académica de la maestra Blanca Piñero.

El rigor escolar autoexigido, aunado a las variadísimas labores agrarias y comerciales que este personaje desempeñó durante sus años infantiles, le permitieron apropiarse de un puesto merecido en el núcleo familiar; más allá de la irremediable condición de sobrino parido por una hermana puta muerta después del parto, hijo de todos los hombres del mundo; hijo de nadie.

La infancia de este perro callejero se compone de periódicas experiencias iniciáticas: iniciaciones de diversa índole relativas a cada oficio desempeñado, inducción al desarrollo de habilidades cognitivas, acontecimientos primarios que ejercerían influencia en el avance hacia la constitución de rasgos identitarios y ulterior singularización respecto del entorno; y, por supuesto, acercamientos sexuales acumulados en escalas progresivas.

Los personajes masculinos, Iginio, Esteban y Pablito, surgen como alteridades que subrayan las características atribuibles al narrador. Estos podrían agruparse en un conjunto del que se separa el protagonista con el objetivo de agudizar sensaciones y vivencias tales como la soledad, la tristeza, la picardía y sobre todo el quid emocional que encadena la narrativa de Cordero en un *corpus* coherente: el sentimiento de ser un paria, o visto desde otro ángulo, la inextinguible necesidad de pertenecer auténticamente a algún lugar. Asimismo, las figuras del profesor Francisco Tacoa y del tío Antonio representan la posibilidad de liarse a un padre y heredar sus hábitos, su aprecio y su profesión, lo cual conllevaría, quizá, al otorgamiento simbólico de un lugar en el mundo bien definido y reconocido en la esfera de los otros. Pero, la descolocación de este personaje alcanza magnitudes trágicas casi insondables.

Por otro lado, las mujeres que entran en escena reeditan las dimensiones heterogéneas asociadas a la imagen materna y la maternidad: tía Fermina, Mercedes, Marcela, las maestras Piñero, la esposa del tío Antonio y Nelly María.

En este primer segmento se planta el germen semántico que posibilita hilvanar los capítulos venideros y otorgar al inquieto personaje materia prima para la confección de herramientas y elementos que satisfacerían, en alguna medida, la profunda necesidad de pertenencia.

Se trata de la disciplina y excelencia académica adquiridas tras un intenso período de rebeldías y decepciones. Esta adquisición supone un medio a través del cual obtener ingresos económicos y, aún más importante, un avance en la formación escolar que acarrearía numerosas oportunidades para «templar el carácter», contraer valiosos lazos afectivos y explorar los laberínticos jardines del ser en pos de cultivar rosas multicolores, productos de la tenacidad y la elocuente experimentación.

La segunda jornada, «Escuela Granja», se desarrolla en el perímetro de la Escuela Granja de Duaca. El guarito ingresa al plantel gracias a una beca tramitada por la profesora Blanca y el profesor Tacoa. Este hecho, junto con el mutuo cariño que maestra y estudiante se profesan, acentúa en el joven el incipiente enamoramiento y asciende a la mujer al rango fantástico de Reina de las Nieves. La temporada en la Escuela Granja afianza y perfecciona el desenvolvimiento académico que se refleja de manera intachable en las cartas dirigidas a la señorita Blanca. Esta mejoría le concede al protagonista la ascensión social dentro del grupo estudiantil, pues se convierte en el alumno más distinguido sobre quien recaen gratificaciones materiales y verbales. De igual modo, esta eficacia se transfiere a las áreas prácticas de la formación impartida en la escuela.

Con el gesto de narrar se reviven las horas transcurridas en los sembradíos de mango y cambur. Mas ninguna ocupación es equiparable al cultivo y cuidado de las rosas. Esta faena establece una relación dialéctica entre los rosales y el estudiante que prospera guiado por el profesor Guzmán. Siguiendo las instrucciones del docente, la rosaleda recibe atenciones especiales. Juntos parcelan y fertilizan la tierra de conformidad con el estricto protocolo decretado por la tradición. Con suma delicadeza

siembran las rosas y vigilan el crecimiento celosamente. Cuando han comenzado a florecer, las examinan, catalogan y deciden su destino. Aquellas resultantes del entrecruzamiento y los experimentos son bautizadas aludiendo a las condiciones de concepción y sus atributos botánicos y cromáticos. De manera simultánea, la rosaeda acoge al estudiante, lo alberga durante sus rabietas y tristezas, ofrece respuestas fértiles al estímulo de sus manos aprendices, proporcionándole la metáfora de un sistema introspectivo y el sustrato siempre provisor sobre el cual expandir las galerías del alma.

El tiempo vivido en la Escuela Granja trajo consigo el amor revestido con el atuendo escolar y la furia varonil de la adolescencia enclaustrada, desprovista del roce femenino frecuente. El cabudareño y Gregorio, alumno del grado superior, entablaron una amistad caracterizada por el intercambio colegial que rápidamente dio paso a demostraciones de afecto. La expresión del cariño mediante miradas aprobatorias, palmaditas en la espalda o el rostro, se desvirtuó en agresivos asaltos sexuales que Gregorio imponía a su compañero. Las remembranzas de la voz narrativa sitúan al lector en un clima turbulento, belicoso, antípoda del proscenio floral. Estos sucesos desembocan en un enfrentamiento de armas blancas dotadas con filosas hojillas, refractarios espejuelos que la luna llena avizora. Las secuelas se desdoblan circunscribiendo reacciones adversas activadas por la traición al código de amistad implícito fijado entre los cofrades. Sensaciones de ira, deslealtad, desengaño y fracaso inundan la vida anímica del estudiante cabudareño que retornó lacrimoso a la rosaeda.

Superado el *impasse*, asumida la decepción amorosa, la rutina retoma su cauce. La graduación y el egreso de la Escuela Granja de Duaca se efectúan según lo previsto, restituyendo al protagonista la libertad para marcharse de

manera definitiva hacia un destino incierto. En el acto de grado le son conferidos honores académicos que restauran el respeto público que había sido disminuido como consecuencia de la sanguinaria refriega.

Tras el egreso y la presagiada visita al pueblo natal, el joven se instala en Barquisimeto, donde realiza diversos oficios hasta ser reclutado por la conscripción militar del Cuartel Jacinto Lara. En Barquisimeto, al ritmo de empleos pasajeros y vagancias, el muchacho entabló una amistad con el señor Aníbal. De este nexo nació el padre al cual ya había renunciado. La infertilidad de Aníbal y la penuria del protagonista los convertía en piezas acopladas que sabrían consolar el silencioso dolor mutuo. Unas semanas después del reclutamiento Aníbal fue asesinado por un zagaletón goloso que detectó la nutrida billetera de la víctima.

Cuando el señor Aníbal fue asesinado un nuevo estrato de orfandad se aposentó sobre los viejos yacimientos. Ahora experimentaba una orfandad por la ausencia del padre que había recogido cuando erraba en vivaqueos de perro callejero<sup>50</sup>.

Así, la tercera jornada, «Vida de soldado», discurre sobre el período en el cuartel donde el hijo de Aníbal ansiaba elidir el pasado y coronar el presente con la redoblante marcialidad cuartelaria. Una vez más, la obediencia y la entrega se mostraban como virtudes perdurables, pues le procuraron al recluta fama de «soldado tenso e infalible»<sup>51</sup>.

El narrador diseña este capítulo guiado por la inmaculada efigie de la señorita Blanca, a quien se dirigen

---

50 *Ibid.*, p. 267.

51 *Idem.*

todos los deseos amorosos inéditos, emulsionados con aquellas emociones pretéritas que habían surgido ante diversos estímulos carnales y afectivos. En Blanca Piñero se sincronizan la pulcritud de los ideales y la imagen de la *femme inspiratrice*, móvil de las ambiciones del soldadito guaro; él anidaba la irreverente esperanza de convertirla en su esposa después de hacerse meritorio de tal estatus.

La normalidad característica de la época de recluta es quebrantada por la irrupción de una epidemia de pape-ras. La cotidianidad resurge cuando la diligente participación hipocrática del recluta ayuda a superar la crisis. Culminado el lapso de formación marcial, el soldado decide solicitar la baja y reintegrarse a la arritmia de las calles. Los laureles celebran sus triunfos académicos, militares y humanos. El orgullo familiar excitaba su típico sentimentalismo aproximándolo a un estadio despojado de amarguras: «mi pasado era una rotunda aflicción pero también una referencia y un vínculo con un suelo que ya fuese polvoriento o barrialoso se revelaba como constancia y consistencia»<sup>52</sup>.

Hacia finales de ese año una afición por el dibujo reanimó su avidez y condujo al cabudareño hasta Yaracuy. En la plaza Bolívar de San Felipe inició conversación y consecutiva amistad con un profesor de ciencias físicas y matemáticas; a bordo de su camioneta llegaron al estado Carabobo y desde allí prosiguieron por la autopista central vía San Juan de los Morros.

El primer tramo de esta travesía improvisada estuvo oscurecido por las fantasmagorías pretéritas relativas a los asaltos gregorianos: en todo momento el guaro intuía, pre-dispuesto, la doble intencionalidad que inspiraba la amistad ofrecida por el viajero de Nirgua. Estas presunciones

---

52 *Ibid.*, p. 313.



se diluyeron en el trayecto terrestre, surcando el centro de Maracay a Barcelona. Sin embargo, persistía la necesidad, ahora vehiculada por el matemático, de encontrar un puesto en las categorías del universo. El rigor científico que rezumaba y la madurez del maestro ejercían un efecto transformador en el dibujante, hombre joven cuyo temperamento había sido modelado por las estancias de un periplo existencial. Finalmente, apreciaba que la artísticidad de una ocupación cualquiera «consistía en cultivar y desarrollar un cotidiano y humano quehacer con el cual definiera una fusión de identidad en la perseverancia sin fin»<sup>53</sup>.

Esta sanadora revelación que tuvo lugar en las playas de la costa oriental terciada por la cercanía del sapiente profesor, se enraizó en los jardines labrados durante el adiestramiento en la Escuela Granja. En el terminal del Nuevo Circo, en Caracas, tomando el bus a Barquisimeto, el cabudareño se despidió del maestro y amigo con la certidumbre de haberse redimido del desolador pasado larrense. Regresaba a la capital del estado materno bajo el augurio de su propia fortuna reentendida y proyectada en una línea metamórfica que insinuaría las acciones de su «vida perruna».

---

53 *Ibid.*, p. 339.



**Tercera parte**  
**Necrópolis**



## Necropolitanos

¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor!  
¡Cuántas veces el enorme esqueleto  
portador de la guadaña, que vemos pintado  
en los devocionarios, toma la forma de una mujer  
para engañarnos y abrirnos las puertas de su sombra!  
Parece que el niño Cupido duerme muchas veces  
en las cuevas vacías de su calavera.  
¡En cuántas antiguas historietas, una flor,  
un beso o una mirada hacen el terrible  
oficio de puñal!

FEDERICO GARCÍA LORCA  
*El maleficio de la mariposa*

EN *GRAMÁTICAS de la creación*, George Steiner aborda el agobiante cansancio anímico que distinguía el clima espiritual hacia el eclipse del siglo XX. Su veredicto «no nos quedan más comienzos»<sup>1</sup> remite al hecho de que la violencia, la opresión y la irracionalidad social verificables en la historia sugieren la participación de asuntos ontológicos. Las dinámicas de la existencia propician fluctuaciones que de vez en vez inspiran constructos metafísicos, obras de arte, preceptos filosóficos, teorías o silencios abruptos donde bulle la temida certeza que remite a la fugacidad de la vida y al tiempo fatal empleado para medirla: *Respice post te! Hominem te esse memento. Memento mori* (¡Mira tras de ti! Recuerda que eres un

---

1 G. Steiner, *Gramáticas de la creación*, Random House-Mondadori, Barcelona, 2011, p. 11.

hombre. Recuerda tu mortalidad). La advertencia romana ubica al ser humano frente al «escándalo de la incomprendibilidad de la muerte individual»<sup>2</sup>, invitándolo a desprenderse de las ilusiones que alimentan la falaz noción de vida eterna.

*Mi vida recomienza en Ponte Cestio, Tiempo muerto de nostalgia* y *Na'guará* han sido elaboradas con la misma sustancia aromática que expelen las almas; ese olor que las vincula al infierno y al átomo luminoso contenido en las oscuras profundidades psíquicas (recordemos la máxima de Heráclito: «las almas huelen al Hades»). La obra literaria es producto de un parto platónico, pero también la lectura y el análisis transforman y hacen germinar en el hombre ideas parturientas. La imaginación es transformacionista y generativa. Mi labor como lectora y exegeta se ha concentrado en el tema arquetipal de la muerte palpable en el *corpus* narrativo seleccionado a través de diversas imágenes que he redistribuido para cumplir con los fines hermenéuticos. Asimismo, he distinguido las posibles dimensiones en que la temática estudiada podría expresarse y algunas categorías que me permitan ejercer el oficio hermético de manera eficiente.

En principio, conviene recordar que por muerte entendemos tanto el deceso en términos biológicos, como una vivencia psicológica en torno a la cual se alzan sistemas metafóricos de significación. Estas dos esferas de mortalidad aparecen en los textos ficcionales objetos de estudio. La segunda clase de muerte, que seguiré evocando como muerte psíquica, simbólica o metafórica, se ilustra mediante descensos a los infiernos, desplazamientos geográficos, viajes o ritos de iniciación, el surgimiento

---

2 *Ibid.*, p. 16.

de la sexualidad en la vida consciente, episodios violentos, huellas, tatuajes o marcas de identidad adquiridas tras la mortificación del cuerpo o como consecuencia de sucesos traumáticos, enfermedades, separaciones y otros eventos trascendentales que logran dividir la línea temporal sobre la cual se desdobra la existencia en pasado, presente y futuro (antes, después y porvenir), mientras el *pathos* intrínseco promueve la movilización de la psique hacia el establecimiento del presente continuo como perspectiva existencial.

Así pues, se han trazado directrices analíticas que discriminan entre imágenes embrionarias de psiconecrosis, constituyentes del argumento narrativo, y elementos mortuorios situacionales que intervienen en la trama de las novelas y los relatos. En este segundo grupo se exploran las figuras retóricas dispuestas con el interés de exaltar los diversos niveles de la muerte y subrayar los rasgos nucleares. De igual modo, se reconocen los componentes relacionados con la flora, la fauna, la geografía, la topología que el narrador introduce o desarrolla para reforzar la temática prioritaria. Por otro lado, se distinguen motivos subsidiarios que filosófica, psicológica o mitológicamente se vinculan con los símbolos y las imágenes necrosas. También, se examinan los filamentos mitológicos anudados a las imágenes en observación, guardando el objetivo último de reconstruir el valor arquetipal de las tres piezas seleccionadas.





## Condenados por la historia: *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*

Me dejé ir, lo tomé en marcha y no supe nunca  
hacia dónde hubiera podido llevarme. Iba lleno de miedo,  
se me aflojó el estómago y me zumbaba la cabeza:  
yo creo que era el aire frío de los muertos.  
No sé. Me dejé ir, pensé que era una pena  
acabar tan pronto, pero por otra parte  
escuché aquella llamada misteriosa y convincente.  
O la escuchas o no la escuchas, y yo la escuché  
y casi me eché a llorar: un sonido terrible,  
nacido en el aire y en el mar.  
Un escudo y una espada. Entonces,  
pese al miedo, me dejé ir, puse mi mejilla  
junto a la mejilla de la muerte.  
Y me fue imposible cerrar los ojos y no ver  
aquel espectáculo extraño, lento y extraño,  
aunque empotrado en una realidad velocísima:  
miles de muchachos como yo, lampiños  
o barbudos, pero latinoamericanos todos,  
juntando sus mejillas con la muerte.

ROBERTO BOLAÑO

*Autorretrato a los veinte años*

SOBRE EL TÍBER se erige el fantástico claustro. Ponte Cestio, el viaducto entre la isla Tiberina y Trastevere, es el convento de clausura y el templo sagrado que brinda albergue al químico venezolano perseguido por las furias policiales y las erinias de la memoria. Desde esta reclusión el joven nos ofrece el testimonio de su militancia política en Caracas, bosqueja los eventos conducentes a la

caída mortal de Cachalote, miliciano modelo, y traza los pormenores de su propio renacimiento. Su vida comienza en Ponte Cestio.

Estas reflexiones avanzan acompañadas de una melodía fúnebre compuesta en clave mítica. Los primeros acordes remiten al río-dios Tiberino que, de acuerdo con el sistema mitológico difundido por Virgilio, desposó a Manto<sup>1</sup>. Este matrimonio encierra un valor importantísimo para las asociaciones aquí formuladas puesto que afianza de manera indeclinable la pertinencia de mi *meditatio mortis*: Manto es descendiente de Tiresias y, como este, es docta en el arte profético, con lo cual se convierte en receptáculo continuo de las visiones del inframundo. Aunque Virgilio propone que Manto era una ninfa itálica, otras mitologías sostienen que la hija de Tiresias llegó a Roma siguiendo una revelación oracular que sugería su traslado a las tierras del Lacio, donde se casó con Tiberino y concibió a Ocne, fundador de Mantua. Se entiende cómo el linaje del Tíber se encadena a la musicalidad subterránea y en el mismo *tempo* se introducen notas redentoras que aluden a la fundación de Roma, pues el dios-río rescató a los gemelos Rómulo y Remo del naufragio ideado por el rey Amulio. De igual modo, la ciudad que instituyó Ocno, nombrada en honor a su madre, está bajo la jurisdicción de los matices infernales ya que Mantus, dios etrusco de la muerte, es prioritariamente reverenciado en Mantua; ¿y no fue Mantua la localidad donde se refugió Romeo Montesco cuando el príncipe Escalus lo exilió de Verona por el asesinato de Teobaldo

---

1 Véase H. Lezama, *Diccionario de mitología*, Claridad, Buenos Aires, 1974; y P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1994.

Capuleto? Ponte Cestio es el fiduciario del nexo plutónico que distingue a la estirpe tiberina. Ponte Cestio, erigido sobre el río Tíber, ejecuta el réquiem que convulsiona el ensimismamiento introversivo del exiliado militante cuya vida recomienza en la ciudad imperial y mundana.

Cabría juzgar las anotaciones previas como una suerte de armadura de clave que sitúa la apreciación de esta pieza en una tonalidad específica. Partiendo de este arreglo, diremos que el homicidio de Cachalote y el posterior destierro del narrador son los hechos anecdóticos más relevantes tanto para la estructura novelesca como para el análisis presentado.

En consonancia, conviene repasar las características del vínculo cuasi complementario que se va desarrollando entre estos personajes. Aunque ambos pertenecen a la unidad táctica de combate de la guerrilla urbana anclada al sistema universitario, cada uno experimenta la militancia desde posturas tan distintas que si pudieran aglutinarse en un solo individuo engendrarían el miliciano ideal; sería un hombre extrovertido, apasionado e impetuoso que ignorando el ingrediente suicida en la acción revolucionaria se dispone a guerrear por los habitantes desposeídos de bienes, voz y libertad: «Por esos habitantes nos batíamos y ellos nos replicaban con una cordialidad reticente o con la indiferencia que teníamos que sobrellevar»<sup>2</sup>. El mismo hombre que protagoniza las crónicas urbanas de sangre y muerte exige a la revolución instrumentos para sofocar el egoísmo y construir en su lugar virtudes que estimulen la insurrección interior. Este miliciano ejemplar se «parte el pecho» con el

---

2 R. Cordero, *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*, Fundación Cátedra Pío Tamayo-UCV, Caracas, 1996, p. 62.

objetivo de que el mundo reconozca «la opresión sempiterna y el coraje opositor» y, en un mismo movimiento, dilucida «una gota de dulzura cayendo en la roca refractaria de la amistad»<sup>3</sup>.

Entre Cachalote y el narrador se reconocen varios niveles de conexión que adquieren profundidad gradualmente. Ya que los dos son estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, residentes en «Stalingrado», el primer enlace sería de orden especular, ungido por la ilusión de aprehender en el homólogo los modelos teóricamente revisados, esos segmentos incorpóreos que encarna la esencia de la lucha prototípica: medio infalible que procura restaurar el presente marchito y transcribir la fábula del porvenir. Esta reciprocidad se instala a través de las oposiciones que surgen al comparar los rasgos de personalidad descritos a propósito de cada personaje.

Por un lado, el alumno de la Facultad de Ingeniería, Cachalote: participante pleno de las actividades ucevistas (en este momento distinguida por su combatividad), altivo y procaz, siempre a la saga durante la refriega. Es delineado como «el anverso de protagonista (...) diferenciado microscópicamente del personaje típico»<sup>4</sup>, puesto que en la penumbra metálica de la habitación estudiantil residía un muchacho tierno y nostálgico que supo doblegarse al mandato de rectitud, templanza de afectos e ideas preconcebidas provenientes del sentido justiciero adscrito a la lucha social y armada. La vehemencia era haber exclusivo de la acción callejera: los hijos de Lenin debían mostrarse «refractarios a cualquier solicitud explícita de ternura»<sup>5</sup>.

---

3 *Ibid.*, p. 61.

4 *Ibid.*, p. 55.

5 *Ibid.*, p. 80.

Por eso, en el umbral de aquella guerra el Cacha «era pero dejaba de ser» el clásico estudiante con dones de liderazgo, intrépido, atlético, beligerante, y frente a los ojos del narrador se transfiguraba en «una gota tamizada de ternura»; una presencia «que era casi protección contra milenios de desvalidez y soledad en los huesos de la propia persona, carne consumida y fósiles de los antepasados»<sup>6</sup>.

Por otro lado, el estudiante de la Facultad de Ciencias: «yo pertenecía a la vida más cabal de la residencia estudiantil Número Uno. Yo pertenecía a Stalingrado»<sup>7</sup>. La excelencia académica es el atuendo de este personaje que combina la precisión del laboratorista con la destreza del experto chofer mientras que censura la manipulación de artefactos, escupe fuego e impone su figura desarmada en la unidad táctica de combate. La agudeza de sus pensamientos señala el camino racionalista que el químico ha recorrido. Los parajes afectivos e ideológicos movilizan sus decisiones y justifican su participación en los diversos proyectos guerrilleros. Él confía en la potencia restauradora de la utópica camaradería universal y profesa un amor irrenunciable a los hombres sencillos y amigos de legión, actores estelares del drama ciudadano. La militancia del químico se enraizaba en el «repudio de una revolución sin amor explícito»<sup>8</sup>. Si la impetuosidad del Cacha solía manifestarse en la ejecución de los planes restauradores, el frenesí del químico estaba al servicio de sus reflexiones sobre el acontecer de «aquellos días locos de vandalaje y exposición»<sup>9</sup>. Cachalote simbolizaría la irracionalidad avasalladora que pregonando el misterio de la

---

6 *Ibid.*, p. 69.

7 *Ibid.*, p. 57.

8 *Ibid.*, p. 90.

9 *Ibid.*, p. 60.

vida empuja hacia la muerte autogerenciada y el narrador personificaría la cadencia del raciocinio meticuloso, calculador y hábil que certero (se) conduce entre callejones evadiendo la balacera hasta arribar al destino pautado. He aquí el cariz especular y cuasi complementario que convierte a estos hombres en la alteridad de uno y otro.

La confección de la tesis de grado conducente al título de Licenciado en Química estrecha los lazos de amistad y favorece los espacios de confianza que le otorgan a Cachalote el momento adecuado para revelar el secreto de Aníbal, su hermano «muy menor», sobre quien ejerce tutelaje parental. Asimismo, este subtema provee al autor la ocasión de contornear una imagen que aparece permanentemente en sus textos, la orfandad: el Cacha y Aníbal son huérfanos de madre, esta murió durante el parto del último hijo. Vemos cómo los acontecimientos narrativos van describiendo círculos concéntricos en torno a la temática de la muerte que, según he planteado, atraviesa nuestro imaginario desde el enunciado nominal de la novela.

Pero la creciente compenetración tiene en los implicados un efecto *fondant*, pues los confines que limitan la cotidianidad se diluyen auspiciados por la atmósfera marxista-leninista que dirige el ordenamiento de esquemas conductuales. Esta fusión abarca las evidentes esferas que se refieren a la controvertida propiedad privada y ahonda hacia los dominios emocionales donde con mutismo reconocen la pertenencia recíproca que solivianta el politonal despliegue de emociones.

Comenzó una confusión de objetos personales según el cuestionamiento a la propiedad privada con que implementábamos al pie de la letra los manuales de Politzer y yo me enardecía hasta los *Manuscritos*

donde el propio Marx se enfrentaba a los intocables clásicos ingleses.

Profundos entendimientos pacificadores por medio de miradas silenciosas, anticipaciones de deseos propios y cotidianos en la banalidad de una vida palpitante que insistíamos en desdeñar y a cada vuelta nos sorprendían con el entusiasmo de sus fuegos de artificio<sup>10</sup>.

De este modo, el dualismo relativo a la especularidad antes explicada se extingue instaurándose la noción unitaria que el narrador deja entrever paulatinamente; es decir, una vez disuelto el nexo dual, constituido por las partes bien diferenciadas, surge una especie de identidad entre el Cacha y el químico. No se trata de una identificación completa, luego cada uno conserva sus rasgos singularizantes. Sin embargo, en términos existenciales, en la dialéctica de la vida y la muerte, los dos personajes se funden. Es como si los intérpretes de un *grand pas de deux*, a fuerza de música y danza, se transformasen en un solo bailarín que ejecuta una *variation* impulsado por dos energías divergentes reunidas en un único cuerpo. Así, la correspondencia llega a su clímax con las muertes consecutivas del Cachalote y su camarada: la primera, factual, orgánica, desencadena (adicionando la implicación del contexto político ficcionalizado) la segunda; metafórica, mítica, arquetipal. Cachalote muere y su compañero emprende la bajada a los infiernos.

Ya hemos establecido que el fallecimiento del Cachalote podría entenderse como el anverso del descenso al

---

10 *Ibid.*, p. 88.

inframundo protagonizado por el narrador. A pesar de que, siguiendo los preceptos de la tradición clásica, todas las almas *huelen al Hades*, solo podríamos considerar a los vivos para referirnos a la bajada al pozo del pasado, puesto que este hundimiento supone la noción de retorno y transformación psíquica que se lleva a cabo en el ser consciente de su propia existencia. De esta suerte es como el ocaso aquí estudiado equivale al viaje mítico del héroe; este ha sido descrito y analizado por Joseph Campbell y Juan Villegas<sup>11</sup>.

Antes de proseguir es indispensable recordar que cuando nos remitimos al término héroe y sus derivados, los campos semánticos tradicionales se amplifican de forma automática según las variantes que ha padecido la percepción de la realidad; vale decir, héroe no alude de manera excluyente a la figura protagónica de los cuentos de hadas, mitos, fábulas o leyendas de donde extraemos el acervo simbólico y arquetipal palpable en las creaciones modernas; las personalidades heroicas contemporáneas son vástagos de Zaratustra que anunciaba la fragancia de una época mediante el laudo «muertos están los dioses»<sup>12</sup>. El héroe contemporáneo debe alcanzar la madurez humana íntegra valiéndose de las condiciones vigentes y, así, partiendo de su situación individual, otorgaría significaciones espirituales al mundo moderno. Estas significaciones obtendrían posteriormente la valencia colectiva en el intento por conquistar la propia soledad «a fuerza de estar adentro, de evadirme y permanecer terriblemente implicado»<sup>13</sup>.

---

11 J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, FCE, México D. F., 1959;  
J. Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1973.

12 J. Campbell, *ibid.*, p. 341.

13 R. Cordero, *Mi vida...*, p. 91.



El asesinato del Cachalote guarda un sentido heliocoidal en la experiencia inframundana del químico, por lo que este hecho amerita una lectura detenida.

El nudo preliminar de estas consideraciones se halla en la puesta en práctica de aquella maniobra guerrillera «estúpida» y sencilla planificada a fin de comunicar explosivamente la presencia infatigable del grupo reaccionario. La operación relámpago se ejecutó con éxito en el perímetro de Parque Carabobo, éxito rotundo cuyos ígneos efectos alcanzaron las piernas del Cacha, «rasgadas por el paso en sedal de los proyectiles y la quemadura de los explosivos»<sup>14</sup>.

En consecuencia, Cachalote es capturado por la Digepol (Dirección General de Policía) y trasladado a un hospital de Coche donde recibe atención médica. Este evento inaugura una serie de sucesos que abonan las sendas de ambos personajes hacia sus destinos definitivos. Si removemos la superficie novelesca emerge un conjunto de imágenes que podríamos empalmar con elucubraciones previas y por venir. Sería necesario retirar el velo de Maya que cubre una aseveración sedimentada en el entramado narrativo y proferida en virtud de la universalidad de los símbolos coesenciales. Nótese que el único herido en la operación guerrillera es Cachalote, hombre que, siguiendo los planteamientos anteriores, encarna los aspectos solares del espíritu miliciano. Sus lesiones se ubican en las piernas, son el producto de una quemadura; estas grietas infligidas sobre la extensión corporal señalan un acontecer psíquico: la erosión de la piel, las llagas y el dolor que producen auguran la vulnerabilidad de la carne pues:

---

14 *Ibid.*, p. 112.

La *magnificatio* que trae estar herido es un modo de entrar en la conciencia arquetipal, esto es, darse cuenta de que está ocurriendo más de lo que mi razón puede controlar. Uno deviene una herida abierta que duele por todas partes, en tanto la consciencia se transfigura en la condición de estar herido<sup>15</sup>.

Con base en este fragmento redimensiono la hipótesis enunciada en el apartado precedente: el Cacha y el químico parecen fundirse en un solo ser expresando distintas facetas de la conciencia humana y revolucionaria; ahora bien, ¿es que Cachalote y el narrador simbolizan el aspecto solar/pueril y lunar/ctónico del viajero mítico? Tal vez.

Las quemaduras del Cacha profundizan las cavilaciones de su aliado acerca del desamparo, el compañerismo y la autenticidad tocantes a esa batalla donde se intercambian odios sin discriminación alguna: «una conciencia de muerte es liberada mediante la herida»<sup>16</sup>. De acuerdo con Hillman, la conciencia se escinde y se localiza en la región afectada, que actúa como centro imantado al cual acuden las emociones y desde ese núcleo se exteriorizan.

Durante aquella captura, el Cacha se había revelado simplemente como el más querido de todos los camaradas unitarios, y yo con mi afectuosidad egocéntrica, había desestimado cómo él podía captarse la preferencia de largas filas de camaradas cuya

---

15 J. Hillman, *Las heridas del puer y la cicatriz de Ulises*, 1978, [Documento en línea]. Disponible: <http://www.adepac.org/Newspapers/B-inf-decem-8-1.htm> [Consulta: 2012, julio 8].

16 *Idem*.

aprensión apenas si aguantaría hasta el momento del rescate consumado<sup>17</sup>.

Hillman propone que la raíz arquetipal de esta conciencia de muerte puede hallarse en el aspecto dionisiaco del *puer*<sup>18</sup>. El desmembramiento del cuerpo se correlaciona con la descentralización (descerebración<sup>19</sup>) de la conciencia, pasaje mortuorio y patético (*pathos*) pero ineluctable para lograr la curación que, por demás, adviene tras la conciencia resquebrajada y no como la secuela de una supuesta sanidad. Padecer la fragmentación del cuerpo en términos dionisiacos insinúa la muerte de la estructura física corriente y su representación psíquica. Una herida es un estigma. Su referente inequívoco es Dioniso. Cincela el vestigio de una iniciación vivida para encontrarse con el hijo de Zeus. Regresan las oportunas sentencias de Heráclito de Éfeso: «Porque si no hicieran una procesión en honor de Dioniso y no cantaran el himno fálico, actuarían muy vergonzosamente. Pero el Hades es lo mismo que Dioniso, en cuyo honor enloquecen y deliran»<sup>20</sup>.

Las quemaduras del Cacha sacuden el ritmo cotidiano de la urbe, de los miembros de la unidad táctica, del químico y del lector. Esas piernas chamuscadas evocan nuestra falibilidad, rasgo que la áurea conciencia pueril tiende a deponer. El sufrimiento de las extremidades funge como un *memento mori* que se propaga allende el relato de ficción y se instala en la vivencia de lectura verificando

---

17 R. Cordero, *ibid.*, p. 114.

18 Véase R. López-Pedraza, *Dionisos en el exilio*, Festina Lente, Caracas, 2009.

19 Véase J. Hillman, *ibid.*.

20 Parménides-Heráclito, ob. cit., p. 202.

infinitas veces el diálogo, la recitación y la fuerza creadora que brotan del arquetipo.

Una excavación más honda nos conduciría a indagar el carácter específico que las piernas desempeñan en nuestro discurrir. A este propósito Cirlot enfatiza el flanco simbólico de erigir, levantar y asentar que es connotado por una pierna: «es equivalente también al pedestal y cabalísticamente le corresponden las cualidades de firmeza y esplendor»<sup>21</sup>. Si recordamos que el Cacha es, de acuerdo con las descripciones aportadas por la voz narrativa, la piedra angular de la unidad táctica de combate asentada en «Stalingrado», resulta apropiado inferir que sus lesiones, la carbonización del pedestal revolucionario, vaticinan la desintegración de la cofradía miliciana y la derrota que progresivamente comienzan a asumir los grupos opositores. Asimismo, el menoscabo de las piernas producto de un acto partisano alude al oscurecimiento de la conciencia heroica cuya firmeza y esplendor se desploman en el claustro de Ponte Cestio.

Por último, el traumatismo en las piernas remite a un personaje mítico, viajero infatigable que en las costas de Samotracia fue herido en el muslo por un jabalí. Este incidente y la mácula resultante constituyen el pasaje iniciático que, desde una perspectiva arquetipalista, orienta las facultades de Odiseo. De lo anterior deducimos la imagen de Odiseo descendiendo al inframundo en compañía de Hermes; luego el trayecto Caracas-Roma podría imaginarse como la reedición de una odisea.

La noche en que el Cacha es trasladado al hospital recibe la visita del químico disfrazado de médico; este procura cerciorarse del estado del paciente y de su transportabilidad:

---

21 J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1969, p. 375.

Había escrutado lo esencial del asunto: el Cacha era transportable y podía ser asistido fuera del hospital hasta que cicatrizaran sus quemaduras (...). Después de mi informe, nuestra unidad táctica se movilizó para planificar la acción automática decretada en estos casos. El rescate del prisionero era la orden del día<sup>22</sup>.

De inmediato los compañeros organizaron la liberación, que se ejecutó con velocidad meteórica y singular estilo. El elenco masculino interpretando roles oportunamente escogidos y el acompasamiento casi coreográfico de las maniobras delatan un sistema de significaciones que trascurre más allá de los bastidores de esta representación teatral donde «Pepe sería el primero en descender porque nadie sospecharía de la marcialidad leal de su uniforme galonado»; mientras tanto «Manuel sería un sargento, pero ascendería de jerarquía empuñando la metralleta de nuestro instrumental»<sup>23</sup>.

El trocamiento de investiduras implica una alteración subyacente, apunta al reflejo del «aspecto distinto» que todos los seres y entidades inanimadas expresan en el mundo<sup>24</sup>. La ceremonia de los disfraces que se lleva a cabo en la dinámica del teatro supone la presencia explícita o no de la máscara, símbolo de Dioniso, a quien se le atribuye el patronazgo de las artes escénicas. De acuerdo con Walther Wrede, la máscara representa únicamente a los seres sobrehumanos que pertenecen a dos mundos. Este instrumento acusa la ocurrencia vertiginosa e inevitable de una entidad caracterizada por el doble advenimiento.

---

22 R. Cordero, *ibid.*, p. 113.

23 *Ibid.*, p. 115.

24 Véase J. E. Cirlot, *Confesiones literarias*.

Pero esta dualidad no debe entenderse bajo el enfoque de las polaridades irreconciliables; de hecho hunde sus raíces en la unidad primordial, así cada parcela del ser se presenta como un ente autónomo aunque, y ahí la paradoja, trabada a la otra.

La máscara nos dice que la aparición de Dioniso (...) está ligada al enigma insondable de la duplicidad y la contradicción. Lo hace irrumpir violentamente, inevitablemente, en el presente a tiempo que lo desplaza hacia una infinita lejanía. Aterra por su proximidad que sin embargo es distancia<sup>25</sup>.

Es así como la comparsa rescatista desplegada para trasladar a Cachalote actúa enmascarada sobre la línea fronteriza que vincula los ideales y los símbolos distintivos del gobierno de turno con la postura revolucionaria. De modo que cuando los centinelas del prisionero quedan paralizados por los cañones de los revólveres, el espíritu salvaje y el frenesí que lo dionisiaco trae consigo eclipsan la escena; el silencio del hospital se torna algarabía y confusión: el orden y las normas burladas evocan el ánimo fiero que cunde si Dioniso se aproxima: «se trata del ruido y de su contrapartida: el silencio mortal»<sup>26</sup>. Este mutismo se impone durante el trayecto hasta el escondite en Bello Monte, lugar donde el guerrero abatido recobraría su salud.

La excitación del rescate y la mudez del viaje hacia la cueva motivaron en el narrador la emergencia de un sentimiento de lealtad carnal dirigido al Cacha que

---

25 W. Wrede en W. F. Otto, *Dioniso: mito y culto*, Siruela, Madrid, 2006, pp. 70-71.

26 *Ibid.*, p. 71.

entonces era considerado como el prototipo de los amigos y camaradas; junto a él, el descenso «hasta los propios infiernos de la insurrección»<sup>27</sup> deviene promesa y corazonada esparcida en el presente y el pasado por efectos del tiempo narrativo.

La temporada de enconchamiento es también premonitoria, una antesala a la clausura en el monasterio interior localizado entre la isla de Tiberio y Trastevere. El período de incomunicación en las colinas caraqueñas, lejos de ser estéril, proporciona el contexto adecuado para la cicatrización de las heridas e incide de manera positiva en los preparativos finales de la tesis en química. Igualmente, la soledad y la lentitud relativas al encierro favorecen la confección del trabajo de grado, oficio que hace las veces de mecanismo apaciguador, pues sin él, el cautivo enloquecería como una fiera enjaulada.

Además, es cierto que el narrador experimenta un divorcio fructuoso. Sus ideas respecto de la revolución, entendida como una apuesta política y existencial, mutan.

Reconocíamos certeramente que ninguna revolución se ejecuta para desentrañar el prístino amor de los seres martirizados por la prepotencia de las autocracias. Pero presentía en los ciclos brutales, una maldad inmanente, una insuperable carga reaccionaria proveniente del odio tan explícito entre los seres de la legión humana.

Y no quería resignarme, sin antes comprender mejor, cómo el gobierno revolucionario, inequívocamente tan humanístico como la estatua de Perseo cincelada por Cellini, se trasmutaba en una inquisición

---

27 Cordero *dixit*.

renacentista. Se empeñaba en ahuyentar las amistades políticas y las alianzas justicieras con su vanidosa suficiencia<sup>28</sup>.

Él mismo se percata de este viraje y de la florecencia de nociones antes inadvertidas; entonces se afianza el deseo de estar junto al amigo. No obstante, es este distanciamiento obligatorio la coyuntura que favorece la revisión ideológica en la soledad de Ponte Cestio.

Avanzando en el argumento de la novela encontramos al narrador graduado y ejerciendo su carrera en Morón, estado Carabobo. Cachalote había retornado a la cadencia ucevista. Debía confinarse a los espacios de la universidad, ya que sobre él pesaba una orden de captura. Las medidas represoras del gobierno democrático se redoblaban y las filas de oposición urbana «no crecían ni en instrumentos ni en militantes, según la presunción del ardoroso comienzo y ya habían comenzado las grandes ejecuciones sistemáticas»<sup>29</sup>.

Los dos amigos convinieron en reunirse hacia finales de año, en el mismo Morón, junto con el pequeño Aníbal. Aquí debo hacer una pequeña digresión sobre el valor imaginal de la reunión trinitaria. Los conjuntos ternarios son un asunto recurrente en la narrativa corderiana. De acuerdo con Cirlot<sup>30</sup>, el número tres representa la síntesis espiritual, equivale a la resolución del conflicto planteado por el dualismo y, por otra parte, evoca la silueta

---

28 R. Cordero, *ibid.*, p. 124.

29 *Ibid.*, pp. 134-135.

30 Véase J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*.



de un hemicíclo (semicírculo) que describe el nacimiento, el cenit y el ocaso de los procesos naturales y psicológicos. Si observamos que los miembros de la convergencia triangular son Aníbal, el Cacha y el químico es posible entender cómo cada uno representa una etapa del hemicíclo de la conciencia y, más aún, de la conciencia revolucionaria marxista-leninista.

En primer lugar, el pequeño Aníbal (que a la postre establece una relación fraternal con el químico) simboliza la candidez/picardía y la permeabilidad. Las ideas de progreso y reestructuración social que los otros dos profesan son asimiladas por el chiquillo de forma incipiente. En segundo lugar, Cachalote simboliza la dimensión solar, intempestiva y reformista de la conciencia miliciana. En tercer lugar, atravesando una ráfaga de proyectiles y explosivos, arribamos a la figura del químico, la cual simboliza la actitud crítica y prudente que se enfrenta a la desilusión producto del desfallecimiento paulatino de los ideales. Esta línea argumentativa nos permite inferir que si Aníbal, el Cacha y el narrador personifican tres niveles de sindéresis, el reencuentro de estos personajes en Morón propone la restauración armónica de la unidad; es decir, implica volver, metafóricamente, a la potencia suprema, al principio activo que se fragmenta para originar la multiplicidad. ¿No es la armonía original una tentativa de asir el tiempo perdido? ¿Ese juego con el tiempo recobrado no entraña una ilusión? El protagonista —esclavo ciudadano— retoma el pulso de la vida en el sentido calderoniano más puro, verbalizado por aquel mísero *infelice* preso en una torre:

Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.

¿Qué es la vida? Un frenesí:  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños sueños son<sup>31</sup>.

La cercanía de la muerte es indudable. La fusión de los tres seres no se concreta en Carabobo. El plan trinitario y el anhelo que lo movilizaba se ahogaron en un charco de sangre derramada en un cruce de esquinas, en el centro de Caracas. Cachalote caminaba distraído, mirando vitrinas como un transeúnte cualquiera. Él había jurado que nunca más se dejaría capturar vivo. Su porte y altivez sobresalían entre la muchedumbre, la convalecencia había atenuado sus movimientos «y así lo vieron desembocar en una estampida por la esquina de Camejo»<sup>32</sup>. Los funcionarios de la Digepol lo reconocieron al comparar su semblanza con una fotografía de los archivos que había sido publicada junto a la nota de prensa donde se refería el atentado terrorista de Parque Carabobo, las consecuentes quemaduras y el escape de uno de los implicados. Los oficiales vocearon su nombre legal y la orden «párate ahí». Afirmando su precaria libertad, Cachalote apuró las piernas hacia el cruce de San Jacinto. «El tumulto de los transeúntes se dispersó hacia los lados, se tiró al suelo, se refugió en los negocios y despejó la vía con la figura del fugitivo en la línea central de un escape con la muerte gravitando en sus espaldas»<sup>33</sup>.

---

31 Calderón de la Barca, «La vida es sueño», *Teatro selecto*, Maucci, Barcelona, 1960, p. 149.

32 R. Cordero, *ibid.*, p. 38.

33 *Ibid.*, pp. 40-41.

Casi logra consumir la fuga y desaparecer a la vuelta de la esquina. Sin embargo, el torbellino de disparos atravesó la escena y desplomó el cuerpo de Cachalote. En la esquina de Gradillas, viniendo del cruce con la esquina de Sociedad, metros antes del ángulo redentor se esparció en borbotón la sangre. Su cuerpo se deshacía en convulsiones agónicas mientras en Morón, el químico finiquitaba los preparativos para el encuentro. Quizá los heraldos negros se encarnaron en Frank, que «sabe comunicar noticias con una parsimonia forjada en la raigambre de aquellos tiempos cuando aprendimos a diario sobre la eficacia de la muerte»<sup>34</sup>.

El funeral se ofició en medio de la vigilancia y la censura. La vida de la unidad táctica de combate se petrificó y en ese estado de latencia ocurrió la otra muerte presentida: en el sepulcro romano el virtuoso químico se convertiría en artista, escultor de su soledad, materia prima de esa vida que recomienza en Ponte Cestio.

Me gustaría detenerme en el contexto callejero que reviste la muerte del Cacha y le confiere al episodio un irrefutable matiz arquetipal. La caída desarticulada de su cuerpo se registra en una encrucijada, la intersección de caminos trazados en el casco central de la ciudad. Es provechoso hacer notar cómo esa convergencia tripartita que los personajes habían fraguado se diluye frente a un hecho irreversible que, no obstante, insinúa la conjunción de los contrarios: «en sentido ideal y simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, su construcción y destrucción»<sup>35</sup>.

---

34 *Ibid.*, p. 42.

35 J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 164.

Se preguntará el lector por qué nos remitimos al sentido de la cruz y la crucifixión. La respuesta es sencilla. Se trata del relieve que cobra la encrucijada como imagen y simbolismo inmanente. La confluencia de caminos dibuja una cruz, el punto de empalme indica una zona de comunicación y de inversión simbólica donde se produce un viraje trascendental. Cuanto acontece en el área de entrecruzamiento adquiere tonalidades dramáticas, en ese punto la vida y la muerte se conjugan; de ahí que la cruz sea considerada como instrumento de martirio. Siguiendo las referencias mitológicas clásicas, las encrucijadas detentan un carácter teofánico y ambivalente asociado con la reunión de los tres principios cósmicos: «activo (o benéfico), neutro (resultante o conducente) y pasivo (o maléfico)»<sup>36</sup>. Por lo tanto, en la antigüedad estaban consagradas a Hécate, diosa triforme. Se diría que la muerte de Cachalote en las condiciones ya explicadas liga la novela a los dominios arquetipales de Hécate.

Esta diosa<sup>37</sup> se halla unida a las divinidades arcaicas que enfatizan el lado terrible de lo eterno femenino.

---

36 *Ibid.*, p. 123.

37 En el Himno homérico a Deméter encontramos una de las narraciones más antiguas donde interviene Hécate. Su participación en el peregrinaje de la diosa madre la incorpora al movimiento cíclico y simbiótico que se registra entre Deméter y Perséfone. Asimismo, siguiendo el relato homérico, Hécate recibe a la doncella cuando vuelve del Hades y a partir de ese momento se convierte en su inseparable compañera. Estas tres diosas forman una tríada que anida el núcleo temático y psicológico de los misterios de Eleusis. Para revisar en profundidad los mitos relativos a Hécate, sus interpretaciones y obtener referencias acerca de los textos clásicos que la mencionan véase: P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*; C. G. Jung/K. Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*; F. Rísquez, *Aproximación a la feminidad*, Monte Ávila Editores,

Su genealogía titanésca le otorga el apelativo *Krataiis* (la Potente) y su origen preolímpico le concede señorío sobre el cielo, la tierra y lo profundo. De acuerdo con Rísquez, «a medida que aparece la conciencia en la humanidad, Hécate se va convirtiendo en una diosa triforme, una diosa poderosa que cuida las puertas del infierno, pero que también las abre»<sup>38</sup>. Estos rasgos nos permiten asociarla con la imagen trinitaria que rige el destino de los hombres: las Moiras, a quienes Homero singulariza con el nombre *Moira Krataia* (la potente Moira) y que comparte el calificativo conferido a Hécate<sup>39</sup>. Cloto, Lachesis y Átropos hilan, reparten y cortan los días de nuestras vidas. Aparece, así, la noción de muerte: «La [idea] primitiva (...) no era igual a la nuestra. *Era el concepto de la consecuencia de un hilar y un deshilar permanente que es algo inherente a lo eterno femenino*»<sup>40</sup>. Sobre la base de estas precisiones, creo irrefutable la afirmación de que el número tres regenta los cultos y la actividad ctónica.

La sangre vertida en aquel funesto cruce de esquinas humecta la tierra y se ofrece como sacrificio a Hécate; esta oblación abre las puertas del inframundo. Suponemos que el empeoramiento de los castigos por disidencia política ocasionó el destierro del narrador. Este exilio, aunado a la desaparición física del amigo, favorece el descenso al mundo subterráneo a través del portal dispuesto entre las esquinas de Sociedad, Gradillas y San Jacinto, «porque determinamos que la muerte viaja una vez y elige raciones anticipadas para sus próximos viajes»<sup>41</sup>.

---

Caracas, 2007; y K. Kerényi, *Los dioses griegos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1999.

38 F. Rísquez, *ibid.*, p. 86. (En cursiva en el original).

39 Véase K. Kerényi, *Los dioses griegos*.

40 F. Rísquez, *ibid.*, p. 87. (En cursivas en el original).

41 R. Cordero, *ibid.*, p. 138.

Subraya Bachelard<sup>42</sup> que la imagen es promotora del ser, ya que excita experiencias psíquicas y desencadena el animismo dialéctico necesario para garantizar el flujo de la imaginación. El compendio imaginal revisado hasta ahora estimula las faenas alquímicas que el laboratorista herido cumple en «tierra extranjera interior»<sup>43</sup> circundada por las ruinas de un imperio. Las mismas imágenes han promovido el ejercicio hermenéutico realizado.

Podríamos suponer que la bajada al pozo del pasado es una consecuencia directa de la muerte de Cachalote y de los enjuiciamientos políticos. Sin embargo, es indispensable que amplíemos la cómoda (y anquilosada) visión según la cual todos los sucesos se rigen por una plataforma de causas y efectos. No voy a discutir aquí sobre la ley física de acción y reacción ni sobre su homóloga metafísica, la ley de causa y efecto. Lo que verdaderamente interesa es adoptar una actitud receptiva y deslastrada de concepciones esclavizantes, es decir, disponer la mente del principiante frente a un fenómeno psíquico que Jung llamó sincronicidad. Por un lado, la causalidad afirma que el nexo entre causa y efecto tiene un carácter necesario; por el otro, el principio de sincronicidad establece que los miembros implicados en una coincidencia se relacionan a partir de la simultaneidad y el significado:

Tal significado o sentido es, desde luego, una interpretación antropológica, pero constituye el criterio

---

42 Véase G. Bachelard, ob. cit.

43 Véase S. Freud, «Disección de la personalidad psíquica», *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, vol. 2, 1973.

indispensable del fenómeno de la sincronicidad. Qué es en sí mismo ese factor que se nos aparece como significado, es algo que se sustrae a nuestra capacidad de intelección (...). Pues hay que tener en cuenta que nuestra actitud racionalista occidental no es la única posible ni lo abarca todo, antes bien, que representa en ciertos aspectos un prejuicio y un modo de ver unilateral que acaso debería corregirse<sup>44</sup>.

Para desarrollar esta teoría, Jung inicia un recorrido histórico y confronta las fuentes filosóficas, teológicas, astrológicas y médicas de Oriente y Occidente con el objetivo ulterior de entender cómo la causalidad se convirtió en el principio exclusivo de las ciencias naturales y de qué manera extendió su soberanía hacia otros dominios<sup>45</sup>. Una vez revisadas las premisas empíricas y epistemológicas pertinentes, Jung concluye que la sincronicidad, o la disposición acausal, representa un criterio de comportamiento válido en todos los casos «en que un suceso interno ocurre simultáneamente con uno externo»<sup>46</sup>. Más adelante, Jung alega que el principio descrito es una magnitud abstracta e irrepresentable que no anula los criterios de espacio, tiempo y causalidad. Agrega que este fenómeno

---

44 C. G. Jung, *La interpretación y la naturaleza de la psique*, Paidós, Barcelona, 1983, p. 85.

45 Entre los sabios que Jung frecuentó, y que posteriormente se han considerado los precursores del principio de sincronicidad, se distinguen los siguientes: Lao Tsé, Ch'uang Tsé, Platón, Filón de Alejandría, Teofrasto de Ereso, Plotino, Pico della Mirandola, Zósimo de Panópolis, Agripa de Nettesheim, Teofrasto Paracelso, Johannes Kepler, Arthur Schopenhauer, Gottfried Wilhelm Leibniz, Jacob Jacobi y Carl Friedrich Gauss.

46 *Ibid.*, p. 101.

se vincula, sobre todo, con procesos que tienen lugar en lo inconsciente: las formas de ordenamiento psíquico no responden a un patrón capaz de predeterminar su recurrencia, de hecho se consideran «actos de creación en el tiempo». Por esta razón la sincronicidad, *stricto sensu*, describe las relaciones acausales; en palabras de Jung, «la equivalencia de procesos psíquicos y físicos donde el observador se encuentra en la ventajosa posición de conocer el *tertium comparationis*»<sup>47</sup>.

El interés de estos pormenores teóricos se debe a que el exilio de nuestro narrador coincide significativamente con el asesinato de Cachalote. Como he sostenido, la muerte orgánica del amigo desencadena los padecimientos psíquicos del otro que, sobre la base de los argumentos expuestos en el primer capítulo, hemos interpretado como una muerte simbólica. La clave se halla en el verbo *desencadenar*. Su carga semántica no alude de manera exclusiva a la causalidad y menos aún si revelamos la intención metafórica que promueve la escogencia de esa palabra: el duelo y la tristeza por la partida del amigo coinciden con la patologización que concierne al desfallecimiento de los ideales y el subsiguiente estado de abandono. La vivencia psicológica que referimos como la caída del velo de Maya implica la pérdida de un objeto amado; la expresión de las emociones consubstanciales se intensifica cuando, simultáneamente, el mismo individuo experimenta la pérdida de un objeto amado en el mundo exterior. Asimismo, este acontecer psíquico se entrecruza con la sentencia de destierro que, a su vez, también remite al sentimiento de pérdida. Podemos observar cómo la acausalidad es sinónimo de una «coincidencia significativa en el tiempo»; el acon-

---

47 *Ibid.*, p. 121.



tecimiento sincronístico está formado por la reunión de ciertos contenidos anímicos y eventos objetivos que se enlazan a través de la simultaneidad. Todavía más: la imagen de la encrucijada y todo el simbolismo asociado a ella alegorizan el principio de la sincronicidad; la intersección de caminos connota los postulados de la doctrina de la *correspondentia*<sup>48</sup>.

Quisiera entrar ahora en la temática del exilio. Mi propósito es añadir algunas consideraciones psicológicas y mitológicas sobre el asunto e hilvanarlas con las premisas anteriormente argüidas. De entrada, resulta oportuno intercalar una nota etimológica: el vocablo *exilio* posee dos orígenes latinos. Siguiendo la fuente clásica, proviene de *exsilium* (exilio, destierro) y de acuerdo con el origen arcaico procede de *exsul* (desterrado), voz utilizada para referirse a aquel sacado de «su suelo». *Exsul* descende de un verbo casi inexistente en latín clásico que se obtiene con la raíz indoeuropea *al-*, esta sufre una apofonía al afijarse y se liga usando la forma *ul-*. El significado correspondiente a esta raíz es vagar, errar. Tendremos ocasión de advertir que estos semas reaparecen para explicar la propensión aventurera del alma<sup>49</sup>.

Siguiendo los estudios de Karl Jaspers acerca de la nostalgia, podemos deducir que esa dolencia establece una relación directa con el lugar natal del ser humano. La tristeza nostálgica se incrusta en la grieta que no cicatriza impuesta entre un sujeto y su lugar de origen, sin importar el motivo que los separe. El exilio alude a la pérdida de algo que ha quedado atrás, anclado a una geografía específica, por eso en su núcleo prevalece la noción de abandono

---

48 Véase C. G. Jung, *ibid.*

49 Véase T. Mann, *ob. cit.*

experimentada a través de la tristeza. Ya que exilio deriva de la antigua práctica del destierro, el sujeto «sacado de su suelo» aloja en su interior matices de culpabilidad y la policromía de las soledades.

Edward Said comenta que el basamento del exilio es el amor dirigido a los vínculos que se han desarrollado en la tierra natal: «lo que es cierto de todo exiliado no es que el hogar y el amor al hogar se hayan perdido, sino que la pérdida es inherente a la existencia de ambos»<sup>50</sup>.

La constatación de la pérdida agita las fibras del ser y tiende un camino equívoco hacia el anhelado reencuentro. Puede ser recorrido infinitas veces, siempre afligido por la desesperación. La añoranza inconsolable por el pasado donde pululan los objetos de amor señala el fluir de un estado psíquico llamado duelo, el cual designa un *pathos* comprendido en la idea de descenso, esto es: la depresión. La movilidad depresiva (no intento con esta frase un oxímoron, pues, en general, las acepciones del término expresan desplazamiento aunque, según una perspectiva psicológica, el sujeto deprimido tienda a la inhibición motriz) proporciona suprema lucidez: «en las fronteras de la vida y de la muerte, a veces siento el orgullo de ser testigo del sinsentido del Ser, de revelar lo absurdo de los nexos y los seres»<sup>51</sup>. Podríamos relacionar esta zona fronteriza a la que se refiere Kristeva con las narraciones del exilio en Ponte Cestio; inclusive la condición limítrofe del puente situado entre la isla de Tiberio y Trastevere insinúa los puntos comparativos: las vivencias de pérdida que refiere el químico son polivalentes y, a pesar de que orbitan

---

50 E. Said, *Reflexiones sobre el exilio*, Random House-Mondadori, Caracas, 2005, p. 194.

51 J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 10.

en torno al fallecimiento de Cachalote, el duelo se expande hacia la patria, los ideales políticos y la muerte del propio sujeto. En este caso el exilio es el instrumento objetivo que recubre la intensa actividad intrapsíquica y plantea una disposición subjetiva que afirma la melancolía en el sentido filosófico. El destierro devela la sentencia heideggeriana según la cual el hombre es un ser para la muerte.

Ahora bien, estas elucubraciones nos muestran que el individuo exiliado guarda un nexo particular con el tiempo pretérito. Se trata del «pozo abisal insondable del pasado»<sup>52</sup> frente al que surge la angustia. La narración va hilando las referencias acerca del pasado espacio-temporal correspondientes a una biografía específica con los jirones de un mundo recóndito al cual nuestra propia vida se integrará algún día. «Cuando como narradores, nos aventuramos en el pasado, gustamos la muerte y el conocimiento de la muerte; de ahí nuestro placer y nuestra pálida angustia»<sup>53</sup>.

En los infiernos, en la muerte, buscamos la esencia del hombre y del ser. Mann afirma que el alma es nómada (recuérdese la etimología de la palabra *exilio*), que a los pueblos debe enseñárseles el significado de su proclividad viajera. Su omnipotencia es un misterio que yace en la prisión individual, solo la muerte podría demoler esa celda. Es por este motivo que *katabasis* y *anabasis* son los desplazamientos que mejor se ajustan a las intenciones de la búsqueda existencial.

Ponte Cestio provee un asiento material a ese «claustro de mí mismo» donde es preciso habitar y establecer diálogos sanadores con los recuerdos del pasado

---

52 Véase T. Mann, *ibid.* De manera recurrente se reflexiona sobre este asunto a lo largo del prefacio y de la novela.

53 *Ibid.*, p. 26.

histórico de cuyo seno brotan las imágenes del pozo universal. Si estamos prestos a aceptar que todo discurso es amoroso<sup>54</sup>, debemos admitir que la imaginación es, entonces, abierta o secretamente melancólica<sup>55</sup>.

En Ponte Cestio me ordenaba de hermano lego apesadumbrado y penetraba en la celda con capacidad para ayunos volitivos o autoritarios. En la desnudez del claustro, una eclosión de remembranza comenzaba a controlar la situación calculadamente solicitada<sup>56</sup>.

El encierro, la privación y el «chorro hirviente» (Cordero *dixit*) de recuerdos sugieren el estado biliar que embarga al narrador. El sol negro<sup>57</sup> oscurece los callejones de la urbe edificada piel adentro, mientras tanto Roma exhibe colores otoñales y una tierra marchita cubierta con hojas secas. La naturaleza externa se ha enlutado y, a un tiempo, las avenidas subterráneas florecen. Deslizo la imagen del duelo de Deméter por el rapto de Kore. Durante el otoño, Perséfone permanece junto a Hades. La tristeza del químico se equipara a los lamentos demeterinos y la hondura de su dolor lo conduce hasta los laberintos de la soledad. Inevitablemente, distinguimos aquí otro evento sincronístico: una vez más coinciden un proceso psíquico (depresión, soledad, melancolía) con un acontecimiento objetivo (la degeneración de la tierra por el tránsito estacionario y la respectiva exégesis arquetipal).

---

54 Véase R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.

55 Véase J. Kristeva, *ibid.*

56 R. Cordero, ob. cit., p. 35.

57 Véase J. Kristeva, *ibid.*

Los hechos ficcionales que conforman el devenir del narrador podrían reinterpretarse en *après coup*: la orquestación y la esencia misma de estos eventos deja entrever una relación dinámica con la soledad. Por una parte, la soledad funge como plataforma desiderativa. El ritmo y el contenido de las cavilaciones políticas y existenciales diseminadas en la novela revelan el deseo inconfesado de acceder a un estadio de soledad coimplicadora; esto quiere decir que las conjeturas y los esfuerzos racionalizantes del químico están motivados por una necesidad primaria imposible de verbalizar: «descender hasta la raíz de donde emergen las cosas y así gozar de una libertad y de una paz semejante a la que gozó Dios después de haber creado las cosas»<sup>58</sup>.

Por otra parte, ese universo de paz y libertad no se abre a la mente saturada de esquemas racionalistas. El dominio tiránico del *logos* ahuyenta el advenimiento de la soledad procreadora. Es imperioso que se efectúe un viraje anímico, que el sujeto sea expuesto a la angustia ontológica: hallarse sin respuestas frente al aterrador misterio de la vida y de la muerte y ante la nada.

Batallaríamos diariamente para exigirnos nuestra revolución íntima, personal y gregaria, y que a juzgar por el desorden primigenio que nos embargaba, develado por el dolor, habría de ser una contienda más pugnaz que las guerras bolivarianas<sup>59</sup>.

El desprendimiento produce una herida, este particular ya lo hemos discutido antes; ahora añadimos que

---

58 W. Ross, «Meditación sobre el mundo de Juan Solito», en L. Barceló Sifontes-Abreu (comp.), *Canaima ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1995, p. 53.

59 R. Cordero, ob. cit., p. 48.

toda ruptura también provoca una sensación de soledad. De acuerdo con Octavio Paz, la soledad se identifica con el desamparo<sup>60</sup>. En ambos casos emerge la conciencia del pasado y se bosqueja un sentimiento de culpa que se manifiesta a través de la imaginación de lo pecaminoso, muy prolija en nuestra tradición judeocristiana. Así, la soledad adquiere una función purgativa y liberadora. El estado de separación introduce, mediante las nociones de expiación y redención, la posibilidad de purificarse cumpliendo sacrificios, ofreciendo prendas o haciendo promesas. El sujeto trasciende la soledad culposa y se aproxima a la comunión<sup>61</sup>. Cabe concluir que el sentimiento de soledad constituye la puerta y la vía regia hacia la coparticipación donde los factores externos se repotencian para navegar las rutas de la «geografía interior»<sup>62</sup>.

Así como el deceso del amigo miliciano es un asunto de incumbencia colectiva, pues representa la muerte propia, las katábasis y anábasis del exiliado franquean los márgenes de la subjetividad e involucran la naturaleza circundante.

---

60 O. Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, Madrid, 1998.

61 El siguiente fragmento transcribe el pensamiento de Risso, un infernal personaje de Juan Carlos Onetti. Las dolencias de este columnista de periódico a propósito de la soledad son similares a las de nuestro rebelde narrador, los dos personajes vislumbran el rostro fustigante y la mirada redentora de la soledad. Pero Risso, a diferencia del químico, no logra aventurarse en el absurdo, sustancia de la existencia, y elige suicidarse. «Estoy solo y me estoy muriendo de frío en una pensión de la calle Piedras, en Santa María, en cualquier madrugada, solo y arrepentido de mi soledad como si la hubiera buscado, orgulloso como si la hubiera merecido» («El infierno tan temido», *Cuentos completos*, Santillana, Madrid, 2007, p. 216).

62 W. Ross, *ibid.*, p. 53.

Yo sé que esa muerte me libera pues me convoca de manera corpórea superando el confinamiento al cuerpo reventado del Cachalote (...). Y esa noción no es cavilación filosofante ni pesadumbre. Es nuestra salvación y comienza precisamente en el encierro de Ponte Cestio (...). Lentamente, después de las crecidas nos conformamos con los cauces escuálidos y los caminos labrados con sedimentos de aluvión (...). Danubio apacible discurriendo entre bosques y madera orquestales (...). Verdor enfurecido del Amazonas que oculta la sangre de las guerras ribereñas. Nilo fundador y paternal<sup>63</sup>.

De forma progresiva el dolor que acompaña el duelo se expande, imponiendo su prodigiosa agitación en el ejercicio reflexivo. Las asociaciones brotan y siguen el caudal de los ríos del mundo que encauzan el descenso y la crecida psíquica. El cauce fluvial decanta las pasiones que habían permanecido prisioneras en Ponte Cestio. El empuje revolucionario se desprende de sus matices políticos y filosóficos y se convierte en una necesidad del alma; asistimos a la insurrección contra las reglas que los hombres ciegamente obedecen, reconocemos que la libertad reside en asimilar el vínculo ineluctable establecido entre todos los seres que son. La muerte no distingue afiliaciones políticas. Intimar con la muerte diluye las ataduras que constriñen el alma y fomenta la *participation mystique* que hunde sus raíces en la diversidad y la pluralidad.

La bajada a los infiernos transforma la materia; un químico auténtico sabría impulsar la metamorfosis de

---

63 R. Cordero, *ibid.*, pp. 95-100.

cualquier elemento. El alma del químico es la sustancia trabajada, sometida a cambios de temperatura y estados. La obra final se exterioriza en el pacto de amistad que el narrador firma con letra nostálgica. Tal vez aferrarse al pasado sea un obstáculo para alcanzar la liberación verdadera. ¿Es esta una utopía? Sin lugar a dudas, la decisión de recomenzar a vivir asoma sus gestos y en *Ponte Cestio* se compone el testimonio de la «propia vida comprimida en una veta subterránea»<sup>64</sup> dispuesta a resurgir con el objetivo de liderar los avances de la rebelión interior.

---

64 Cordero *dixit*.



## Con los talones rugosos sobre el pavimento: *Tiempo muerto de nostalgia*

Pero no eran lágrimas de tristeza,  
sino de adoración y de plenitud.  
Ninguna decepción ha podido luego amortiguar  
aquel fervor de donde brotaban.  
Solo los labios de la muerte tienen poder  
para extinguirlo con su beso, y quién sabe  
si no es en ese beso donde un día encuentra  
el deseo humano la única saciedad posible  
de la vida.

LUIS CERNUDA  
*La música y la noche,*

SABEMOS QUE la experiencia humana constituye el campo donde se ordena la validez de la razón y, consecuentemente, el hombre experimenta el deseo de transmitir(se) con claridad lo que siente, piensa, recuerda o percibe. El lenguaje es un instrumento estructurante creado con este fin. A pesar de que es inútil negar la razón y su eficacia, el campo de acción que le corresponde es limitado, colinda con lo irracional que siempre retoña y penetra ámbitos incognoscibles. Cuando aparece la imposibilidad de «poner en claro» irrumpe el absurdo, producto del diálogo dramático entre lo irracional y la nostalgia humana. La conjunción de estos tres elementos arrasa con las especulaciones lógicas. Los postulados de Albert Camus presentan al hombre absurdo como aquel que se inmiscuye en la conciencia existencial sin despreciar la razón y admitiendo lo irracional: «Abarca así con la mirada todos los datos de

la experiencia y está poco dispuesto a saltar antes de saber. Lo único que sabe es que en esta conciencia atenta ya no hay sitio para la esperanza»<sup>1</sup>.

Leyendo a Camus me he dado cuenta de que resulta propicio concatenar sus planteamientos con la actitud hermenéutica que he asumido. Los cuentos o relatos que componen *Tiempo muerto de nostalgia* se caracterizan por mostrar la rebelión intrínseca a la existencia. Esta se suscita como artilugio creador de sentido tras la concientización del absurdo inherente a la naturaleza humana.

En líneas generales, el compendio representa una bajada al pozo del pasado (abismo del absurdo) que ocurre de manera gradual, adentrándose en tres niveles de profundidad, los cuales podrían ser entendidos como tres etapas del itinerario de un viaje correspondientes a tres momentos etéreos cruciales, a saber: infancia, adolescencia y juventud. Diré que la época de la enunciación narrativa es la madurez, dado que esta fase evoca un estado psíquico que no necesariamente concuerda con la edad adulta. En los relatos es evidente la presencia del alma transformada y añejada con el néctar de la nostalgia, que se torna agobiante y enlentece la atmósfera ficcional. En ciertas ocasiones esta emoción es despiadada e insta la maquinación de una escena donde podría verificarse la muerte orgánica del personaje principal. Con frecuencia el (los) narrador(es) intenta(n) ejecutar el «truco clásico»: aspira(n) ahogar la rebelión en melancolía y entonces comprende(n) que el hombre está frente a frente consigo mismo, desafiándose a ser feliz. En ese instante se revela el propósito iluminador del viaje, un desplazamiento geográfico que se lleva a cabo junto con su indisociable equivalente

---

1 A. Camus, *Obras completas*, Aguilar, México, 1973, p. 150.

psicológico-arquetipal: el descenso a los infiernos. El alma muere. El hombre reconoce que entre él y «el telón de las costumbres» hay un desacuerdo opresivo. «En este corazón menos firme entra más fácilmente la música del mundo»<sup>2</sup>.

La noción de nostalgia encuadra la obra en el imaginario del tiempo sacro perdido del cual no se conservan recuerdos ni registros concretos, pero que ha impreso en nuestro psiquismo fogosos trazos arquetipales. Ese «tiempo muerto» es causa de un deseo que nos impulsa a recobrarlo y, simultáneamente, mostrándonos su inaprehensibilidad, su radical imposibilidad, genera angustia. Se desgarran la mantilla que endulza los sentidos y adormece el corazón. El sujeto se debate en una realidad carente de decorados. Lo invade una sensación parecida al desengaño que ha de ser imprescindible en la dolorosa, solitaria y fecunda labor llamada *soul making*<sup>3</sup>. Como resultado, la conciencia se expande y el hombre recibe el secreto del mundo: en el anverso y reverso de toda existencia yace una ironía garante de libertad: «no hay amor por la vida sin desesperanza de la vida»<sup>4</sup>.

Sabemos que psico(mito)lógicamente las imágenes parentales son de suma importancia. En el primer cuento de *Tiempo muerto de nostalgia*, «Don Dalmiro Finol», se exponen dos mitemas que exigen cuidadosa observación: el segundo nacimiento y la figura del padre engendrador.

El estigma de su paternidad permaneció incrustado en mi interior profundo, desde la tarde memorable

---

2 *Ibid.*, p. 67.

3 Véase *supra* «Declaración de principios», p. 13 y ss.

4 *Ibid.*, p. 44.

cuando usted me engendró. Yo tenía más o menos ocho años, y era por señas y lecturas de la memoria: un vulgar perro callejero<sup>5</sup>.

Los dos mitemas enunciados aparecen de forma interdependiente. En el segundo nacimiento la acción del padre es alumbradora, como si se tratara de un segmento luminoso que penetra una atmósfera oscura e instaura un patrón regulador.

Para ahondar en este análisis será oportuno considerar los aportes de Ortiz-Osés. En su propuesta acerca del retorno de lo matriarcal-femenino, el pensador aragonés plantea tres *topoi* psíquicos en estricta relación con símbolos y elementos arquetipales arraigados en el lenguaje que permiten al individuo vincularse con el mundo. En primer lugar se halla la *matria*, donde rige la palabra como alimento y se admite que el origen del lenguaje se encuentra en la madre-mujer; de ella emana una fuente mitológica que aporta al lenguaje un valor afectivo y discursivo. De esto deriva el hecho de que su función primaria atañe al contacto social, después interviene su capacidad informativa. El «protolenguaje» media «la identificación *matriarcal* del individuo que se realiza a expensas de su racionalidad en el médium divinizado de la Madre Naturaleza»<sup>6</sup>.

En segundo lugar se halla la *patria*, zona regida por el metalenguaje paterno-racional originado en la lógica reduccionista. Su propósito esencial se asocia a la noción de ley institucionalizada en el concepto de Estado y respaldada por las necesidades de orden y discriminación:

---

5 R. Cordero, *Tiempo muerto...*, p. 26.

6 A. Ortiz-Osés, «Nuestro imaginario cultural»..., p. 255.

«La identidad patriarcal se obtiene por renegación de los lazos matriarcal-naturalísticos sustituidos por una razón estatuida y divinizada (...). La identidad patriarcal se funda en el nuevo concepto abstracto de patria»<sup>7</sup>.

En tercer lugar se halla la *fratria*, que surge con la finalidad de reconstruir el punto de intersección entre *eros* y *logos*, inconsciente o consciente, matriarcal y patriarcal. Esta área de confluencia se inspira en la androginia constitutiva de la psique. Por ende, esta construcción topológica se basa en el lenguaje (entendido como símbolo transformador de la energía en cristalizaciones de sentido) que posibilita la «autogestión de los sentimientos». La fratria influye en el hombre a través de los nuevos valores interpersonales o intrasubjetivos que germinan en virtud de la capacidad lingüística para racionalizar lo irracional. La fratria aloja al «individuo social» en quien confluyen elementos individuales y colectivos.

La identificación colectiva por el lenguaje como «cultura» —en el sentido específico de «forma de vida»— es precisamente aquello que un pueblo ha hecho y hace con su lengua dada, pues un lenguaje no se reduce a mera lengua recibida, pero tampoco se volatiliza al contacto con una arbitraria razón de Estado.

Estas disquisiciones no son vana erudición; por el contrario, nos proveen un sustrato filosófico sobre el cual leer la urdimbre simbólica que se despliega en el primer relato de *Tiempo muerto de nostalgia*. Dalmiro Finol es el padre del personaje protagónico. Esta filiación se traza a partir de la palabra. Es el verbo el que engendra y de inmediato comienza su tarea reguladora. Esta empresa adquiere connotaciones ópticas que supondrían el sentido

---

7 *Ibid.*, p. 155.

de la existencia misma: «se trató de una paternidad otorgada en efímero contacto de piel, de la palabra fontanal vertida en mi presencia, de miradas escrutadoras sobre mi lamentable condición de muchacho callejero»<sup>8</sup>. La acción luminosa que se asigna a la palabra se transfiere, de igual modo, a la gama de atributos paternos. Desde el punto de vista funcional, el padre se identifica con el verbo. Este razonamiento nos ubica en un plano mitológico: el acto de habla organiza el cosmos. Las piezas caóticamente dispuestas y la irrenunciable tendencia ctónica del universo se integran a una cartografía diseñada por el *logos*. ¿No es este el trasfondo de la creación del mundo según el Génesis? ¿No es esto lo que sucede cuando, después de la Titanomaquia, Zeus convoca a sus hermanos para repartirse el mundo, lo que da origen al reinado olímpico? Nos atrevemos a ir más lejos: ¿sería descabellado plantear que este es el correlato mítico que inspira la formulación acerca del Nombre del Padre enunciada por Jacques Lacan?

Retomando el texto literario, constatamos que las alusiones al padre están precedidas por referencias a una época anterior en la que el sujeto estaba colmado de afectos obnubilantes. El otorgamiento de la paternidad acarrea sosiego: «la paradoja de la creación, la llegada de las formas del tiempo desde la eternidad, son el secreto germinal del padre»<sup>9</sup>.

Y aquella tarde memorable cuando usted me suspendió a la salida del estadium, yo era un muchachito cobrizo de la calle, un macilento indiecito jirajara que andaba por ahí, es decir: yo era nada y nadie y usted

---

8 R. Cordero, ob. cit., p. 26.

9 J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 137.

me tendió su mano como postrer rayo solar en la tiniebla del crepúsculo. Usted me rescató del desamparo sin fondo. Me integró a la escogida grey humana que sabe experimentar alegrías inefables<sup>10</sup>.

Sin importar cuál sea su estatus en la sociedad, el padre siempre es el sacerdote de iniciación a cuyo través el individuo se adentra en un mundo más amplio<sup>11</sup>. La imaginería subyacente se encuentra en el mito de Dioniso, *leitmotiv* de los mitos griegos acerca del segundo nacimiento.

Bien es sabido que la génesis de Dioniso puede indagarse en diversos mitologemas. Asimismo, este dios desempeña un rol medular en la cultura y la religión griegas. Me interesa enfocar el mito homérico según el cual Dioniso es hijo de una madre mortal, Semele (o Semele), y de Zeus. La tradición nos enseña que Semele, deseosa de conocer la plenitud fulgurante de su amado, pidió a Zeus que se mostrara ante ella. La hija de Cadmo no resistió la visión y al instante fue aniquilada por el poderoso rayo del cronida. En su vientre crecía un hijo divino. Zeus extrajo al pequeño de las cenizas, rasgó su muslo y allí lo implantó para que pudiera completar el crecimiento. Cuando estuvo a término Dioniso nació, desgarrando la pierna del padre. La carta de amor dirigida a Dalmiro Finol gira alrededor de este núcleo mítico. Las hipérbolas comparativas ubican al jonronero en la atmósfera imaginaria característica de una deidad luminosa: «Usted era mi Coloso de Rodas particular, mi círculo solar incaico, mi Manco Capac y mi Mamá Ocllo»<sup>12</sup>. La mayoría de estas entidades evocan, por

---

10 R. Cordero, ob. cit., p. 38.

11 Véase J. Campbell, ob. cit., y C. Lévi-Strauss, *Mito y significación*, Alianza, Madrid, 2007.

12 R. Cordero, ob. cit., p. 31.

un lado, la idea de ordenamiento y civilización y, por el otro, las nociones referentes a la conciencia solar que revela una *coincidentia oppositorum* entre lo apolíneo y lo dionisiaco<sup>13</sup>.

El muchachito de Agua Viva había caminado hasta el Estadio Olímpico Lara con el deseo de presenciar el juego de pelota donde participaría el beisbolista zuliano. Después de la partida los jóvenes se acercaron a los atletas y en ese legendario encuentro larense renace el narrador. Su existencia se ancla a las tierras de la «patria», que suministra nuevas directrices y coordina los incipientes movimientos de un ser «radicalmente distinto»<sup>14</sup>, balanceándose entre las costumbres preestablecidas de la cotidianidad y los horizontes desconocidos ahora visibles bajo la luz del renacimiento intrínseco al viaje.

Yo crecí entre ellos, en el vórtice de sus vidas tormentosas y gemebundas. Crecí lentamente, escuálido y execrado por aquellas prestancias super-varoniles de sus vidas de arrabal que tropezaban con mi desfalleciente ambigüedad (...) La vitalidad que me mantuvo a flote, fue una emanación de su don paternal; y yo podía continuar en los riesgos más allá de mis propios linderos naturales<sup>15</sup>.

Este segundo nacimiento nos muestra el vigor del *sol in homine*: la esencia invisible que nutre el fuego innato del hombre proviene del astro rey. El hecho de la

---

13 Véase F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1977.

14 Cordero *dixit*.

15 R. Cordero, *ibid.*, 1997, pp. 37-38.



vida y la muerte angustia al hombre que, enajenado, proclama su frustración. Estar subyugado a la creación y consciente de tal esclavitud excita el alma y promueve la búsqueda del tiempo muerto. Aunque esta pesadumbre es individual, gracias a la naturaleza errática, transgresora y vinculante del alma descubrimos las maneras de franquear el aspecto intolerable de las soledades. En este estado anímico proliferan las sensaciones de abandono, invalidez y desesperanza. Es mandatorio adentrarse en el laberinto subterráneo donde se ha concertado la cita del hombre consigo mismo. La imaginación y la inteligencia se confunden, el individuo vislumbra la posibilidad de rebelarse contra su *status quo*: «Para existir, el hombre debe rebelarse»<sup>16</sup>.

La rebeldía trae consigo la conciencia colectiva, se percibe como la aventura de todos los hombres. El nexo vital con el padre y la patria anunciados en la idea de rebelión se transfigura por los efectos del mismo movimiento, entonces el padre generador aparece como un factor que vincula a los hombres. En este punto, desde una perspectiva arquetipal, padre y madre se reflejan el uno en el otro y son sustancialmente lo mismo<sup>17</sup>.

He decidido participarle que usted, señor jonronero y veterano glorioso, dejó por Barquisimeto un jirón de paternidad que le confirió nacimiento y custodia a un refilón de hijo más abandonado y solitario después de haber respirado su augusta cercanía. Pero el mismo refilón filial se robusteció en la experiencia del encuentro y salió preparado para resolver con bien las trapacerías con que el destino acosa a los atribulados

---

16 A. Camus, ob cit., p. 604.

17 Véase J. Campbell, ob cit.

(...). Un hijo propio como esos criados por usted y que se nota a leguas que son gente de bien<sup>18</sup>.

En la dinámica de la rebelión, el individuo constata que «el mal que experimentaba un único hombre se convierte en peste colectiva»<sup>19</sup> y con esta visión pisa las orillas de la fratria. Se ha transformado en un caminante de las «calles del mundo», es un desesperanzado amante de la vida y un ciudadano universal en quien se asienta el conflicto/valor del hombre contemporáneo: el desarraigo.

Cuando abordamos el tema de la muerte estamos considerando, directa o indirectamente, la feminidad. Con los talones rugosos sobre el pavimento, caminando por las calles barquisimetanas en compañía de sus amigos, el protagonista del segundo relato, «Caminatas por calles barquisimetanas», hace frente al enigma psíquico y sexual que plantea lo femenino.

La narración evoca las andanzas de «un racimo de adolescentes provincianos». La red anecdótica se teje sobre el impulso continuo que distingue a la adolescencia, esa propensión a quebrantar los límites asignados por la sociedad y la naturaleza. Aunque en el texto afloran reflexiones y conjeturas derivadas del autoexamen y la observación, es posible apreciar que son el resultado de una nostálgica mirada retrospectiva, la misma que añora el tiempo muerto. Estos sofisticados argumentos se esgrimen junto con los deseos que los muchachos no logran verbalizar haciendo surgir, en contorno del pretérito narrativo, un presente callejero colmado de expectativas y temores.

---

18 R. Cordero, ob cit., p. 41.

19 A. Camus, *ibid.*, p. 605.

Si revisamos el propósito de los recorridos nocturnos que a diario realizaban por la urbe, identificaríamos un estímulo primordial en el que confluyen varios motivos subsidiarios. Desde las líneas iniciales sabemos que más allá de las fronteras ciudadanas se extiende una dimensión vegetal, magnética y misteriosa, último destino imaginario de todas las caminatas: Tabure. Esta selva ejerce sobre el personaje principal y la pandilla de guaros un influjo desconocido, inevitable. Trasponer los límites acostumbrados era la ambición más vehemente y, aunque en apariencia deambulaban sin destino fijo, todas las excursiones se dirigían a ese lugar:

En aquel tiempo de las caminatas, Tabure fue la selva catedralicia. La cuenca de su quebrada central atravesaba la boscosidad hacia donde nosotros propendíamos (...). Yacía en su aposento orográfico y esperaba indefinidamente mientras los cuerpos se desperezaban en la sucesión de las medidas cronológicas<sup>20</sup>.

Sin embargo, el hecho de caminar *per se* implica una preparación y supone un medio de exorcismo comunal que les permite exteriorizar los temores indecibles avivados por el vigor de la selva. Con cada salida, el racimo de adolescente compartía la transitoriedad de la existencia que se concretaba en el andar continuo. Todas las caminatas despojadas de rumbo preconcebido eran el ensayo de una excursión mayor, la cual no se realizaría antes de peregrinar por el territorio urbano y familiarizarse con las señas locales. Las particularidades de cada paseo, las plazas, los nombres de las avenidas, los árboles,

---

20 R. Cordero, ob. cit., p. 45.

las bandadas de palomas, la melancolía crepuscular imprimirían en los andariegos muchachos sellos de pertenencia portadores del más hondo sentir individual. Así las vidas de Jesús María, del Catire de Curarigua, de Raúl y del narrador se entrelazan de manera indisoluble. Juntos redescubrieron Barquisimeto, aceptaron la invitación de las calles a descender, disfrutaron el clima nocturno, se embriagaron en el aroma de los jazmines y formularon el apetito intelectual y operativo que sería «la marca mortal de nuestras vidas cuando cada uno cogiera por su cuenta»<sup>21</sup>.

Las andanzas propiciaban la investigación de sí mismos fomentando las confesiones, la introspección, la toma de conciencia relativa a malestares que no se vinculan con una circunstancia específica sino que se refieren al hecho supremo: la vida.

Estas tertulias eran compañías sonoras en las caminatas, descanso del cuerpo mientras desplegábamos frenéticos viajes nocturnos donde batíamos la entraña de la urbe bajo la presión y sensibilidad de nuestros pies. Tertulias de puro pretexto para dirigirnos con discreción y laconismo amedrentado, palabras cariñosas, conscientes de la próxima despedida<sup>22</sup>.

También en este cuento se disemina la noción de rebeldía. Aunada a la inquietud psicomotora, se asienta como un rasgo del carácter que se va forjando en los muchachos guaros. En las noches, las calles y plazas son el escenario privilegiado. Durante el día, la escuela y las bibliotecas enmarcan el transcurrir de la adolescencia.

---

21 *Ibid.*, p. 54.

22 *Ibid.*, p. 57.

Siguiendo la perspectiva arquetipal, la índole de estos ambientes alude a los aspectos irreflexivos (pulsionales) y a los trazos racionales de la psique, respectivamente. Es significativo observar que las incursiones citadinas se dirigen al centro magnético que las promueve: la matriz vegetal y acuática de Tabure. Esta imagen es omnipresente porque en la obra descubrimos su equivalente psíquico: irrumpe en los caminantes la conciencia acerca de su sexualidad. Se hacen conscientes de las sensaciones e impulsos que los arrastran hacia el sexo opuesto. La curiosidad los insta a trascender el homoerotismo característico de sus edades. El entorno inmediato les brinda una visión desconocida de lo femenino y emerge la impronunciable necesidad de comprender cómo se acompasan el ser propio y el otro en el juego del *homo eroticus*. La vorágine de Tabure los perturba desde la geografía interior y los compele agitando sus sentidos al otro lado de Agua Viva.

El ingrediente activo de esta fogosa atracción es, sin duda, la muerte y la idea de eterno retorno que se adhiere a través de la feminidad inmanente. El simbolismo de la selva corresponde al principio materno y femenino, pues sugiere el florecimiento abundante de la vida vegetal no cultivada donde se oculta la luz del sol<sup>23</sup>. Debido a la asimilación entre lo femenino y el inconsciente, podemos establecer un sentido correlativo respecto de la matriz forestal barquisimetana; por ende, el llamado de la selva (Tabure) coincide con el carácter pulsátil del inconsciente. Este evento sincronístico revela el contenido que se enmascara tras las caminatas nocturnas, el valor irrevocable de este llamado de la selva: la iniciación de Psyché en Eros; la muerte y el renacimiento por intermediación del

---

23 Véase J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*.

amor, «ya es hora de que bajemos y traspongamos el límite de Agua Viva. Vamos a comenzar mañana mismo. No se aceptan negativas ni embarques»<sup>24</sup>.

El momento que decreta el viaje decisivo hasta Tabure se presenta cuando las muchachas de la Academia de Ballet de Taormina arriban al liceo donde los guaros cursan sus estudios secundarios. La presencia de estas féminas conmociona al protagonista y lo arroja a frenéticas sesiones de estudios acerca del *ballet*, asunto que la voz narrativa asume con la sonoridad pesimista y melancólica ya característica de la prosa de Cordero:

Lo del baile clásico se lo imponía a Raúl, y viniendo de mis incitaciones no podía resultar más aberrante. Todo esto resultaba acorde con el exquisito amigo Pablo Chiossone, pero extravagante para un callejero desaforado, signado para machacar callejuelas e itinerarios indefinidos como un judío errante abortado por la misma religión<sup>25</sup>.

Esta precisión anecdótica señala que el ámbito de Eros se expande como asunto latente de la obra y, además, por efecto especular dirige nuestra atención hacia ese territorio agreste que se propaga más allá del río Turbio. En este punto el lector y los personajes comparten la curiosidad incisiva típica de los rebeldes. ¿Qué hay en Tabure? ¿Y qué misterioso vínculo establece con las bailarinas? La mujer como enigma, *le deuxième sexe*, está presente a ambos lados del río: en la orilla urbana se encuentran las liceístas y en la orilla selvática, bajando por el talud de

---

24 R. Cordero, ob. cit., pp. 90-91.

25 *Ibid.*, pp. 81-82.

Zamuro Vano, se halla «el sedativo apropiado para mantener las braguetas abotonadas, para continuar asistiendo tanto al liceo como a las calles dentro de los límites de la decencia lugareña»<sup>26</sup>.

El narrador deliberadamente evita concretar las imágenes referentes a la prostitución y los burdeles. La plasticidad y la verbalización figurativa empleadas para estampar otras escenografías del relato afirman el juego sugestivo que desde el inicio nos propone el cuentista, ratifican su empeño en avivar la imaginación de los lectores, excitar la curiosidad, con el propósito de acercarlos a la disposición anímica que impulsa las caminatas por calles barquisimetanas.

En Tabure se comercia el sexo, las baletistas representan la posibilidad de acceder al intercambio sexual vehiculado por el amor; tanto la floresta como las bailarinas detentan un saber con respecto a lo femenino. He aquí un núcleo temático que nos aproxima a la melodía nostálgica de este itinerario: «la masculinidad se nos presenta complementaria a la feminidad y, psicológicamente, como saliendo de ella»<sup>27</sup>. Aquí es fundamental tener en cuenta que los términos *masculino* y *femenino* (y sus derivados) son utilizados como expresiones simbólicas y no como características personales ligadas a la función sexual y a la anatomía. En este sentido, si suponemos que desde la óptica psicológica el individuo es híbrido, entendemos que aprehender el saber de lo femenino conlleva la aprehensión de la masculinidad. Pero este es uno de los misterios de la existencia, apenas contorneables. En la última escena de *Fausto*, el Chorus Mysticus exclama: «El eterno femenino

---

26 *Ibid.*, pp. 83-84.

27 F. Rísquez, «Feminidad y fantasía», ob. cit., p. 70.

nos eleva»<sup>28</sup>. Las mitologías nos enseñan que lo femenino está en continua relación con Eros, por lo tanto podríamos aventurar que Eros, a través de lo femenino, nos incita a trascender.

Y cuando llegaron al liceo las insignes muchachas de Taormina (...), la vida diaria adquirió un nivel incitante de aguas tranquilas encrespándose con el mínimo roce. A quien yo amé en silencio devoto fue a Mudrita (...). A partir de la irrupción de esas muchachas nos tornamos blandengues y melindrosos (...). Queríamos superar el tránsito cotidiano y afrodisiaco de las calles. Entresacar el coraje y la osadía de trasponer los límites urbanos prescritos por nuestros mayores<sup>29</sup>.

El extracto previo nos remite a la exposición que May<sup>30</sup> realiza alrededor de esta temática. Su proceder revisionista lo lleva hasta el *Banquete* de Platón y la *Teogonía* de Hesíodo, donde Eros es concebido como un *daimon* mediador a quien se le atribuye el genio vinculante. El dominio erótico incorpora y sobrepasa el ámbito de la biología, su onda expansiva abarca la imaginación y la sensibilidad espiritual, nos enlaza a las significaciones interpersonales y nos liga al mundo de la naturaleza periférica.

Por otro lado, y considerando el movimiento iniciático asociado a este *daimon*, es imperioso subrayar que la muerte está implícita en los deleites del amor: «Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que

---

28 J. W. Goethe, *Fausto* (1808), Alianza, Madrid, 2006.

29 R. Cordero, ob. cit., pp. 82-84.

30 Véase R. May, *Amor y voluntad*, Gedisa, Barcelona, 2011.



rompe las fuerzas, y que de todos los dioses y de todos los hombres domeña la inteligencia y la sabiduría en sus pechos»<sup>31</sup>. Esto es lo que el amor trae consigo, la experiencia de aniquilamiento que padecemos también en el ritmo permanente de la feminidad<sup>32</sup>. Eros nos recuerda nuestra mortalidad y su dinámica apela a un estado de sumisión reflexiva semejante a la postura que debe asumir Psyche en el cuento de Apuleyo<sup>33</sup>; me refiero, refrendando a May, a «la intensificada disposición a amar que nos da la conciencia de la muerte y, simultáneamente, al intensificado sentido de muerte que el amor aporta»<sup>34</sup>.

Lo anterior explica el hecho de que Raúl y el narrador se hayan quedado paralizados en la frontera de Agua Viva, allí reconocieron su incapacidad para avanzar y se entregaron a la devoradora feminidad de las bailarinas. Este acto de humildad les permite asumir la candidez aún persistente en la adolescencia y agudiza el descenso a la cavernosa vorágine. La excursión a Tabure se pospone, no obstante, la bajada a los infiernos se lleva a cabo; así lo ratifica la *pathetica* conciencia que traslucen las líneas finales: «Ellas esperarían como náyades furtivas. Ellas doblarían nuestros seres con sus cuerpos bien entrenados de bailarinas»<sup>35</sup>.

El resultado de este viaje nocturno se compagina con la incipiente idea de *fatum* rastreado en esta pieza.

---

31 Hesíodo, *Teogonía. Los trabajos y los días. El escudo de Heracles*, Porrúa, México D. F., 1978, p. 4.

32 Véase F. Rísquez, «Feminidad y fantasía», ob. cit.

33 Recordemos que en el cuento de Apuleyo, Pan socorre a la desesperada Psyche y le recomienda someterse con humildad a los trabajos asignados por Venus. El cumplimiento sumiso de las intrincadas tareas garantizaría la reunión con Eros.

34 R. May, *ibid.*, p. 93.

35 R. Cordero, ob. cit., p. 93.

La validez de esta noción acentúa el conocimiento intuitivo, gracias al cual los personajes eligen atender el llamado de la selva observando el enlace significativo que hizo coincidir el *tempo* con la disposición de las circunstancias externas.

En las adyacencias de Barquisimeto comenzó un circuito de añoranzas. El último segmento del trayecto transcurre en Ecuador, donde el protagonista ensaya el ejercicio de la «máxima felicidad» —«Allá en lindo Quito de mi vida»—. El viaje que le ha permitido explorar los vastos territorios de su psiquismo desemboca en la adquisición de un saber terrible y polivalente que se niega a ser transmitido en los recintos universitarios: el eterno latido del tiempo sacro se palpa en la cadencia de todos los seres. Asumir que, en efecto, «ahora se trata de vivir»<sup>36</sup> implica la asimilación de ese ritmo omnipresente. Surge entonces la voluntad para desprendernos del opresivo anhelo que visualiza el disfrute concreto (duradero) de un estado de gracia y plenitud; admitimos que la muerte verídica es, acaso, el único umbral hacia la tangibilización del tiempo perdido. Esta enseñanza proviene de la clásica *coincidentia oppositorum* establecida entre la conciencia apolínea y la dionisiaca. La libertad que fluye en la raigambre de este enlace convierte al hombre en materia permeable y dócil, dispuesta a penetrar los estratos demoníacos del amor.

El protagonista aterriza en Quito con un proyecto premeditado. Su inscripción en el curso de verano de la Universidad Nacional del Ecuador respondía al interés de someterse a la rigurosidad metódica atribuida a las

---

36 Véase A. Camus, ob. cit.

actividades académicas. El viajero reconoce la inquietud de su espíritu y la dispersión intelectual que esta acarrea; la matrícula universitaria interviene como dispositivo modelador que ofrece un contexto idóneo para experimentar la soledad y la pretendida acumulación de conocimientos objetivos.

No obstante, las excursiones nocturnas por la calle La Ronda suscitan acontecimientos que resquebrajan la rígida estructura del proyecto preliminar. Tan solo el hecho de caminar sin rumbo definido, cuyos efectos ya hemos constatado, exige una apertura sensorial y anímica que permite (¿solicita?) la participación del azar y sus maniobras trastocadoras:

Yo insistía en buscar una quietud definida durante aquellos días concebidos para pequeñas pasiones del intelecto inquisitivo. Reclamaba tácitamente un tiempo para la observación pausada del mundo y otro tiempo sistemático para ordenar en nítidos conceptos los productos de mis errantes noches quiteñas<sup>37</sup>.

Por la rendija de las acausalidades se cuelan Jorge Arturo, ecuatoriano, y Silvia, boliviana, alumnos del curso de verano. La amistad que se establece entre los tres personajes avanza en línea paralela al tiempo previsto para las aulas de clases y los paseos didácticos organizados por la institución. La proclividad noctámbula y las salidas con Jorge se oponían al programa de sosiego y embriaguez libresca; planteaban jornadas nomádicas y el consumo de canelazos calientes con jugo de naranjilla, tendían hacia una borrachera especulativa que inducía

---

37 R. Cordero, ob. cit., p. 105.

todo tipo de conversaciones caracterizadas por un tono pasional e histriónico alejado del recogimiento escolástico. Por otro lado, el nexo del narrador con Silvia constituye una emboscada del amor, la resistencia habría sido una respuesta majadera autodestructiva: «me rendía de amor ante la blancura nívea de su rostro donde afloraba el mestizaje»<sup>38</sup>. Así se estrechaba el enlace trivalente, generando una esfera de implicaciones que en la rutina diaria procuraba fortalecer el vínculo y distanciar a los individuos extraños, mientras la usanza juerguera de las noches permitía que el campo de acción se ampliara. Bajo los efectos del alcohol, los demás transeúntes o los demás clientes de los bares pasaban a formar parte de las calurosas conversaciones, el contraste del frío estival y la temperatura corporal elevada por el efecto térmico de los canelazos propiciaba el acercamiento de los cuerpos cuando descendían las pendientes de La Ronda. Caminaban incorporados al devenir callejero, inhalando el aroma de los geranios y fusionándose con la marcha lenta de la indiada. El paroxismo de esta fusión se exponía en los versos que Silvia recitaba a manera de coro para verbalizar el acontecer de aquellos días: «Truncos son los panoramas del recuerdo, como es trunca la vida y también la muerte»<sup>39</sup>.

A las claras percibimos la disposición psíquica del narrador distribuida en dos líneas equidistantes que progresivamente se acercan. La idea espacial de rectas paralelas alude a una ilusión óptica que le muestra al ojo un posible encuentro de los segmentos. Sin embargo, en este relato la ilusión es superada por la experiencia: vemos cómo el valor de los acontecimientos diurnos adquiere

---

38 *Ibid.*, p. 106.

39 *Ibid.*, p. 111.

nuevas significaciones en el desarrollo de las andanzas nocturnas, y viceversa. La esfera constituida por los tres personajes permanece abierta, reedificándose en la intersección de estas tres vidas que se «encompinchan» con el desconocido propósito de fusionar (simbólicamente) el día y la noche. Transpolando las consideraciones de Nietzsche acerca del nacimiento de la tragedia, diremos que en Quito se lleva a cabo la conjunción entre la conciencia apolínea y la conciencia dionisiaca. La imaginación del peregrino venezolano y la expresión simbólica de su nexo con el entorno oscilan entre el régimen diurno y el régimen nocturno de la imagen<sup>40</sup>.

Sabemos que el discurrir nietzscheano sobre el arte, en general, y la tragedia ática, en particular, excede los límites estéticos, filosóficos y religiosos que el autor traza. Si abordamos la duplicidad complementaria de lo apolíneo y lo dionisiaco desde nuestra postura psico(mito)lógica es lícito proponer que dicha imagen, entre otras, simboliza el dinamismo del alma y, por lo tanto, se actualiza en los productos humanos cuya creación atestigua e impele ese movimiento psíquico que llamamos *imaginación*. Siguiendo a Nietzsche, la antítesis planteada por estas potencias se diluye en el arte gracias a «un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica»<sup>41</sup>. La revisión mitográfica advierte que el contraste es solo aparente, pues la discordia manifiesta entre las dos fuerzas engendra frutos nuevos y vigorosos en quienes se perpetúa la antípoda: el encabalgamiento origina una obra a la vez dionisiaca y apolínea que con Nietzsche reconocemos en la tragedia ática. La tragedia encierra

---

40 Véase G. Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971.

41 F. Nietzsche, ob. cit., p. 40.

y transmite un saber acerca de los avatares de la existencia. Este conocimiento es intolerable e inasimilable fuera del sistema trágico. Adviene a través del *pathos* representado en el teatro, revivido por el coro.

Asimismo, el saber no institucionalizado que el narrador adquiere durante la temporada en Quito se vincula con los padecimientos de su ser y las resonancias descubiertas en Jorge y Silvia: el anhelado rigor escolástico, la eclosión intelectual que lo había encaminado hasta la Universidad Nacional de Ecuador se amalgama con las borracheras y las correrías exploratorias. El triángulo afectivo es simultáneamente el origen y el resultado del entrecruzamiento apolíneo-dionisiaco. El amor que el protagonista profesaba por Silvia, la apetencia que lo conducía hacia la belleza de Jorge Arturo y los celos que experimentaba por uno y otro desvelan la naturaleza demoníaca de la red amorosa. Eros *daimon* desempeña un rol mediador entre la divinidad y lo humano, es decir, las vivencias eróticas estimulan la disposición anímica del hombre y lo encaminan hacia el padecimiento forzoso que se deriva del contacto con los dioses, la realización de nuestras pasiones.

Lo demoníaco se sustrae al lenguaje racional, y por ende corresponde a la dimensión de la experiencia que no podemos expresar a través del orden discursivo en el que estamos inmersos. Recurrimos al mito, a las imágenes universales, a los sistemas simbólicos que trascienden las funciones lingüísticas. Si bien es cierto que el lenguaje es equívoco en cuanto se refiere a su limitación para manifestar todos los niveles de nuestra estancia en el mundo (el hombre es un ser en el mundo: *Dasein*<sup>42</sup>), resulta interesante constatar que *ad infinitum* insistimos

---

42 Véase M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, FCE, México D. F., 1986.

en servirnos del lenguaje como medio predilecto de expresión. Y es que, quizá, los vínculos que a él nos sujetan nos brindan la fantasía de poder recuperar una porción del tiempo muerto de nostalgia, donde lo demoníaco se despliega de manera fascinante. En este sentido, sería apropiado suponer que lo demoníaco se asemeja al espectro dionisiaco de la conciencia, pues, siguiendo a May, se trata de una pulsión natural que podría ser asimilada y dirigida si el hombre se atreve a hacerse consciente.

Lo demoníaco deshace los planes puramente racionalistas y abre la persona a posibilidades creativas que antes no sabía que poseía. Esto está ilustrado por los vigorosos y resoplantes caballos de la metáfora de Platón que exigen todas las fuerzas del hombre para ser controlados. Y aunque el hombre nunca se ve libre de este conflicto, la lucha misma le procura una fuente inagotable de potencialidades capaces de infundirle pavor y debilitarlo (...). Lo demoníaco se caracterizará siempre por la paradoja de que es potencialmente creativo y destructivo al propio tiempo<sup>43</sup>.

La escena apoteósica del relato se desarrolla durante el paseo dominical al lago San Pablo. En los pormenores de este episodio se cristalizan las nociones antes expuestas.

El seno lacustre acogió la balsa que transportaba a los tres pasajeros dispuestos a consolidar la unión de sus vidas y destinos. Como era costumbre se distanciaron de los demás excursionistas, aspirando la fundición triangular y la incorporación al medio acuático por vía de

---

43 R. May, *ibid.*, pp. 126-149.

la soledad. La escenografía, la inevitable despedida y la mediocridad presentada respecto del porvenir excitaban el pensamiento y las emociones del narrador, en quien las ansias de pertenencia bullían hasta encontrar cierto reposo en el sentimiento de soledad y desengaño. Mientras Silvia permanecía silenciosa en la embarcación, los otros dos jóvenes se zambullían en la masa acuosa. Buceaban hasta las profundidades delimitadas por la capacidad torácica. A su modo, procuraban fusionar sus cuerpos urbanos con el magma fluvial que los circundaba; Silvia, mimetizando el entorno, reproducía la esencia de lo femenino<sup>44</sup>: «nos contemplaba extática en un contrapunto donde ella mantenía la contemplación silenciosa y nosotros la pausa de un movimiento agotado en brazadas (...). Ella debía tener la vaga conciencia de nuestras vidas como prendas sacrificiales»<sup>45</sup>; el protagonista y Jorge Arturo se sumergían y ascendían continuamente emulando la *katabasis* y la *anabasis* de sus respectivos psiquismos. En este momento, se articula la improfesable fantasía colectiva. Su realización habría originado el cierre absoluto de la esfera cósmica que los tres personajes componían, se efectuaría el eterno retorno allende las valencias simbólicas, los veraniegos se transformarían empíricamente en materia constitutiva del lago San Pablo haciendo estallar los míticos versos de Vicente Gerbasi: «Venimos de la noche y hacia la noche vamos»<sup>46</sup>. Reconocemos que los hilos de las fantasías también entretejen nuestras vivencias

---

44 Véase F. Rísquez, «Feminidad y fantasía», ob. cit.; y *Aproximación a la feminidad*.

45 R. Cordero, ob. cit., p. 121.

46 V. Gerbasi, «Mi padre el inmigrante», *Antología poética*, Ministerio de Educación-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1956, pp. 115.



mortuorias. En el núcleo de las creaciones fantasmáticas se halla un empuje natural dirigido a la muerte: «perdernos para siempre en las profundidades fósicas del lago. Iniciar un buceo explorador y arrastrar a la sirena Silvia hasta las oquedades hádicas impresas en el primigenio seno del lago»<sup>47</sup>.

El nexos establecido entre el triángulo erótico y la muerte sitúa a la mujer, y a la feminidad simbolizada por ella, en una posición atómica hacia la cual fluyen las energías orgánicas y psicológicas de los demás participantes involucrados. De ese punto nuclear emana una fuerza sobrecogedora que conserva y perturba el equilibrio trinitario. Esta tesis constituye uno de los argumentos de la obra teatral *La máxima felicidad*, escrita por Isaac Chocrón<sup>48</sup>, y de la novela del francés Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim* (1953), que fue adaptada a guión cinematográfico por François Truffaut<sup>49</sup>. Me interesa especialmente el texto galo porque contempla, como el relato quiteño de Cordero, la fantasía de inmersión. Al final de la obra francesa, Catherine escenifica la acometida tanática: a bordo de un vehículo en compañía de Jules se arroja a las aguas de río Sena. En el corazón fluvial de París, bajo el auspicio de Catherine, se concreta el nefasto maridaje de Eros y Thánatos, *grundmotiv* de la pieza.

Por su parte, en el lago San Pablo, el naufragio es una potencia desiderativa pulsátil sobre la que se impone el retorno a la orilla. Abandonar la idea del hundimiento

---

47 R. Cordero, ob. cit., pp. 122-123.

48 I. Chocrón, «La máxima felicidad», *Teatro II*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, pp. 153-210.

49 François Truffaut (director), *Jules et Jim* [película], Les Film du Carrosse-SEDIF, Francia, 1965.

empírico reclama un acto de voluntad semejante a la «voluntad helénica» referida por Nietzsche; implica decidir en favor de la vida, a sabiendas de que las decepciones y angustias son ineluctables<sup>50</sup>.

Es cierto que en el caso de los relatos de Cordero no podemos referirnos a la tragedia en tanto arte escénico, mas debemos advertir el clamor latente que denominaré *sentido trágico*, el cual arriba a su cúspide «Allá en lindo Quito de mi vida». Al elegir la vida, la tendencia panteísta que subyace a la fantasía de naufragio se derrama «en el vientre fresco y oscuro de una vasija de barro» donde, según anuncia la canción popular del dúo Benítez y Valencia, han enterrado a nuestros antepasados. El sufrimiento tiñe esta elección. La sabiduría que brota del *pathos* resulta mortificante y aniquiladora para el propio indivi-

---

50 «No es que pueda vivir. Es voluntad. Es que yo quiero. Después de todo, se trata de la vieja carne, por vieja que sea. Porque si la memoria existiese fuera de la carne no sería memoria pues no sabría de qué se acuerda y así cuando ella dejó de ser, la mitad de la memoria dejó de ser y si yo dejara de ser, todo el recuerdo dejaría de ser. Sí, pensó. Entre la pena y la nada elijo la pena». («*Not could. Will. I want to. So it is the old meat after all no matter how old. Because if memory exists outside of the flesh it won't be memory because it won't know what it remembers so when she became not then half of memory became not and if I become not then all of remembering will cease to be. — Yes, he thought, between grief and nothing I will take grief*» (W. Faulkner, *The wild palms* [*Las palmeras salvajes*], Random House, New York, 1966, p. 324. En cursiva en el original). Este fragmento de *Las palmeras salvajes* se vincula con el hecho de que la decisión ontológica no admite una realidad embellecida con maquillajes ilusorios. Esa es la lección aprendida en Quito. Un conocimiento que emana de lo demoníaco del ser asociable a la sabiduría dionisíaca de la tragedia: «en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera» (F. Nietzsche, ob. cit., p. 16).

duo que la detenta: «la púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio»<sup>51</sup>. Esta sensación de haber adquirido algo insoponible se apacigua a través del consumo de bebidas alcohólicas, entonces vemos al joven venezolano emborracharse entre amigos a las orillas del lago. La embriaguez induce un estado letárgico en el cual se sumergen los recuerdos pretéritos. El abismo del olvido separa la realidad cotidiana, compartida, del mundo dionisiaco que impone, según hemos revisado, otro nivel de colectivización. Gradualmente este letargo se disuelve y la conciencia irrumpe, presentándose como una náusea que niega la voluntad: «Volvía a roerme la frustración por habernos evadido del naufragio»<sup>52</sup>.

En el autobús, vía Quito, estallan los celos del narrador por la hipotética intimidad entre Silvia y Jorge; reclamaba el lugar exclusivo como amante de la sirena lacustre. La necesidad del vómito hacía expulsar reclamos en última instancia dirigidos a la dialéctica existencial enmarcada en la tríada veraniega: «En aquel momento sufría el absurdo despecho por no haber impuesto el verdadero naufragio de amor y muerte para los tres juntos en el fondo del lago San Pablo»<sup>53</sup>. El efecto exorcizante del vómito y el agente reparador del sueño tramitan el establecimiento de una postura afirmativa ante la cotidianidad que ahora se desdobra enlazada a la siguiente certeza: la adquisición del saber tiene un precio. *Savoir faire* significa asumir la nostalgia constitucional por el tiempo perdido que transforma al ser-en-el-mundo en un ser para la muerte<sup>54</sup>.

---

51 Véase F. Nietzsche, ob. cit.; R. May, ob. cit.

52 R. Cordero, ob. cit., p. 124.

53 *Ibid.*, p. 126.

54 Véase M. Heidegger, ob. cit.; y J. Kristeva, ob. cit.

Aquí sería oportuno declarar con Camus que «ahora se trata de vivir», lo que supone arrojarse al absurdo y absorber la decepción relativa al hecho de existir.

## El único lugar imposible: *Na'guará*

HAROLD BLOOM afirma que «la razón más profunda para leer tiene que ser la búsqueda de la sabiduría. La sabiduría mundana rara vez es sabia, ni siquiera prudential»<sup>1</sup>. Aunque suscribo la primera parte de su enunciado, difiero de la segunda. El estudio que he venido realizando demuestra, desde el ámbito de la narración ficcional, que es posible extraer sabiduría de las experiencias «mundanas»; que estas adquieran el gradiente sapiencial en el entendimiento de un auténtico lector, es otro asunto. Pero Bloom es moderado y por eso atenúa el segundo enunciado con el sintagma «rara vez», el cual admite la consideración de situaciones profanas que podrían resultar en caudalosas fuentes de sabiduría. En mi opinión, viajar propicia el advenimiento de dichas situaciones; de igual manera, el viaje *per se* supone la conjunción de desplazamientos espacio-temporales y anímicos que promueven en el peregrino una disposición hacia la búsqueda de la sabiduría y el correlativo *savoir faire*.

Los personajes de Cordero son tenaces exploradores, genuinos trotamundos. Estos rasgos están presentes en las tres piezas seleccionadas como *corpus* de este

---

1 H. Bloom, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Santillana, Madrid, 2006, p. 132.

estudio; sin embargo en *Na'guará* adquieren una tonalidad decisiva y determinante tanto en el desarrollo argumentativo como en la modelación del protagonista. Además de ser una odisea en el sentido más pleno de la palabra, en esta novela el autor regresa a temas que había escrutado en textos anteriores, proporcionando una visión más honda y extensa que nos permite establecer nuevas asociaciones o reformular los planteamientos antes presentados. La recurrencia de ciertos asuntos, lejos de constituir repeticiones fútiles, revela una noción de destino entendido en términos de *amor fati*<sup>2</sup> que se erige como baluarte del pensamiento y la imaginación de Rafael Cordero.

*Na'guará* se halla estructurada en tres capítulos que representan, según el sentido manifiesto, facetas etarias del narrador. Este arreglo remite a la manera ascendente en que se ha organizado el libro de cuentos *Tiempo muerto de nostalgia*. Por otro lado, el eje de significaciones latentes evoca la tripartición cronotópica y semántica que distingue al *opus magnum* de Dante Alighieri, la *Divina comedia*. No me interesa formular una correspondencia exacta entre la novela y el poema épico, pues sería desatinado y a la larga se impondría la necesidad de manipular la hermeneusis del texto novelesco en función del enjambre simbólico diseminado en la *Divina comedia*. Empero, como se constatará, existen nudos temáticos en torno a los cuales podríamos establecer cierto paralelismo tomando en consideración las premisas arquetipalistas que fundamentan mi estudio.

Puesto que competen a otro tipo de indagaciones exegéticas, dejaremos de lado los pormenores de los contextos históricos y sociopolíticos vinculados con cada

---

2 Volveré sobre este particular.

obra. Es más conveniente aproximarnos a los trazos que le confieren universalidad a estos textos y avalan el análisis comparativo con el propósito de penetrar en las especificidades de *Na'guará*. En ambas piezas presenciamos una síntesis de vida y pensamiento que desemboca en la expresión más luminosa de lo que para un alma apasionada es la existencia. Ellas formulan la posibilidad de adquirir una imaginación, una poesía o una artísticidad trascendentales que se convierten en medios para conocer y exteriorizar verdades supremas. Con estos frutos se alcanza la conciencia de que para asirlos es necesario iniciar una travesía larga y afanosa determinada por el estudio introspectivo y las experimentaciones alegóricas.

El viaje de Dante a los tres reinos de ultratumba equivale a las fatídicas andanzas del narrador guaro. Si bien es cierto que la concepción numerológica de la *Divina comedia* se erige sobre un sofisticado sistema de cálculos pitagóricos<sup>3</sup>, observamos en las obras de Cordero un reiterado

---

3 Como se recordará, el poema de Dante Alighieri está dividido en tres segmentos: «Infierno», «Purgatorio» y «Paraíso». Cada parte consta de treinta y tres cantos. «El fundamento de esta proporción es el número tres, considerado en concreto con sus características de indivisibilidad aplicadas a cada unidad (...). El metro del poema es el terceto encadenado, tomado del serventesio popular y elaborado artísticamente» (Mario Casella, en González Porto-Bompiani, *Diccionario literario*, Montaner y Simón, Barcelona, vol. 4, 1967, p. 202). El canto que funge como prólogo del poema suma con los demás el número cien, que es múltiplo de diez, símbolo de la perfección.

De acuerdo con la escuela pitagórica, el número diez era merecedor de máximo respeto. Su representación es la figura triangular llamada *tetraktys* constituida por diez puntos distribuidos en cuatro filas. Este símbolo demuestra que la cifra diez es el resultado de la sumatoria de los cuatro primeros números enteros. «En algunas doctrinas, la década simboliza la totalidad del universo, así

interés por las relaciones trinitarias. Así, la primera jornada de la novela correspondería al infierno dantesco, aquel «valle del abismo doloroso» donde el ser humano no es más que un fragmento sometido a las tiránicas leyes del universo. Representa el «punto de intersección de todas las influencias físicas y cósmicas, vegetativas y animales; el hombre, como individuo, es un cuerpo azotado por la lluvia, arrastrado por el torbellino de la tempestad y martirizado por el fuego»<sup>4</sup>. La desoladora contradicción interna, motivada por el vínculo paradójico entre la esencia universal de la naturaleza humana y las particularidades individuales, se hace eco de las almas condenadas al infierno. Este sufrimiento es necesario. Arrojándose al abismo, el hombre engendra un saber efectivo, simbólico o poético acerca de la angustia existencial que le permitirá conducirse armónicamente consigo mismo en el devenir práctico de la vida cotidiana.

La segunda jornada se compaginaría con el purgatorio de la *Comedia*. Se extiende un cosmos metafísico donde las almas se multiplican y varían sus conocimientos siguiendo una escala gradual que se ajusta al principio de cooperación activa en la vida comunitaria. El objetivo último estriba en el florecimiento de facultades especulativas y destrezas pragmáticas, *v. gr.* aplicaciones artísticas y posturas éticas. Casella<sup>5</sup> estima que el purgatorio es el reinado de la libertad, entendida como ausencia del factor deber-compromiso, es decir, «libertad de elección entre los medios que conducen al fin, siendo este, en todo ser creado,

---

metafísico como material, pues eleva a la unidad todas las cosas» (J. E. Cirlot, *Diccionario...*, p. 342).

4 M. Casella, *ibid.*, p. 207.

5 *Ibid.*, p. 211.



*aquel que Dios creador preestableció*<sup>6</sup>. Este territorio dantesco proporciona al hombre el sustrato necesario para la conquista progresiva del *ethos* y la emancipación concomitante de las vanidades que suelen acarrear miserias a través del régimen de rivalidad y oposiciones. El purgatorio es la traslación fantástica del contexto psicológico y filosófico que garantiza el triunfo de las facultades espirituales del alma: la inteligencia y la voluntad. Estas se remiten a la sabiduría, moralmente, y al arte, factualmente. «La sabiduría y el arte son aquello de que Dante vive y aquello de que habla en la cornisa sexta, donde se purifican los glotones, reducidos a lastimosa delgadez»<sup>7</sup>. El tránsito depurativo aspira hacer germinar en el alma acrisolada las virtudes cardinales, a saber: justicia, fortaleza, prudencia y templanza. Esta metamorfosis genera en el hombre la disposición a trascender con su inteligencia y herramientas anímicas la realidad perceptible para descubrir en sí mismo la universalidad de todos los seres, proclamándose heredero de la supremacía aprehensible entre lo uno y lo diverso.

La tercera, y última, jornada de la narración novelesca no coincide con el «Paraíso» poético. Creo que en la pieza de Cordero la imagen elísea se desplaza, tendiendo

---

6 La cursiva es mía e indica el campo semántico de la cristiandad que no recorreré en el examen de nuestra novela. Aunque no se discuten en el estudio aquí ofrecido, las referencias cristiano-católicas enmarcan el acontecer novelesco en un perímetro tradicionalista que alude a fiestas del calendario litúrgico tales como la Semana Santa, la Natividad, la Epifanía, el día de San Rafael, patrono de los caminantes, entre otras. Decidí mantener estas alusiones al margen porque su injerencia en mi análisis psico(mito)lógico es subsidiaria, no obstante es pertinente tenerlas en cuenta pues sustentan el argumento comparativo que traza nexos con la *Divina comedia*.

7 M. Casella, ob. cit., p. 216.

siempre hacia el futuro. En este caso, no simboliza un *locus* metafísico ni un estado psíquico asequible plenamente. Más bien se trata de una sustancia arquetipal constitutiva del sujeto que se encarna en la figura de la maestra Blanca Piñero. El amor de Dante por Beatrice y el amor del protagonista guaro por Blanca actualizan el valor proverbial contenido en la exclamación del coro místico que determina el fin de la tragedia fáustica: «el eterno femenino nos eleva». Estas mujeres desempeñan el rol de soberanas que inspiran el bien y promueven los procesos transformadores de la materia.

Ya que el narrador de *Na'guará* es un héroe moderno<sup>8</sup> de temple errante, está condenado al nomadismo y a las repeticiones de Sísifo<sup>9</sup>. Estos factores relativos al *ethos* le permitirían acceder al despertar de la conciencia, abandonaría la ilusión de un edén regido por Blanca Piñero en su advocación de Reina de las Nieves. La promesa del paraíso es imposible para este guaro, pero el universo solar donde el alma resplandece es la garantía del hombre que alquimiza su propia existencia.

La novela se inicia con el nacimiento del narrador y se establecen enseguida las primeras coordenadas que le permitirán vincularse con el mundo: la temporada infernal (primera jornada «Perro callejero») está determinada por el abandono, pues el niño ha nacido de una madre prostituta que muere desangrada después del parto. El sentimiento de pérdida suele ligarse al de la culpa, al presagio de purificación y a la idea del viaje como artificio psico-

---

8 Véase J. Campbell, *El héroe de las mil caras*.

9 Véase A. Camus, ob. cit.

físico mediante el cual es posible reencontrarse con el objeto perdido. La orfandad del protagonista es doble: siendo hijo de una puta es descendiente de cualquier hombre y sucesor de ninguno. Dicho estado impone una perpetua relación con la muerte que sirve de plataforma experiencial y afectiva; sobre esta el individuo construye sus significaciones particulares y crea nexos con la realidad humana, animal y vegetal circundante.

Desde el principio, la tía Fermina se encarga del sobrino y lo acoge como otro miembro de su hogar. El relato de los primeros años de infancia destaca la pobreza económica de la familia cabudareña y el estilo humilde generalizado en la aldea. Durante esta época se afianzan los matices culposos del temperamento del personaje que, consciente de su desvalimiento parental, procura ganarse un lugar legítimo en el seno de su familia, un punto de apoyo sólido portador de referentes concretos que serenarían la angustia asociada con el sentimiento de abandono.

Las figuras femeninas que aparecen en este capítulo son de gran importancia, ya que, con ellas se fraguan los primeros lazos sociales, y por su intermediación el narrador adquiere conciencia sucesiva de su ser y del universo que lo rodea. Evidentemente, la tía Fermina representa la maternidad en su aspecto provisor. Esta mujer se ha consagrado al cuidado y mantenimiento de su prole, en ella se conjugan el rigor severo y la disposición al sacrificio atribuibles a la madre. Los infortunios amorosos amargaron su carácter, frustraron sus ilusiones y recrudecieron la tendencia según la cual, una mujer después de convertirse en madre limita su feminidad a la esfera constituida por sus hijos<sup>10</sup>. Considerando que la tía personifica la fuente

---

10 Véase F. Rísquez, «Feminidad y fantasía», ob. cit.

de ingresos más estable del hogar, el cuadro se agudiza. Sin embargo, el sustento que la tía garantiza se extiende más allá de las comodidades cotidianas, pues ella arraigó una práctica mensual que suprimió toda posibilidad de olvido: aunque su hermana estuviese muerta y su fama agravara la condición de bastardo y huérfano del sobrino, este debía visitar su tumba todos los meses, depositar sobre la tierra unas cayenas y rezar según la costumbre. La tía Fermina instauró el culto a los muertos y de esta manera concedió a su sobrino una imagen, una fantasmagoría que le permitía simbolizar el nexo primario en la constelación de sus afectos. Luego, la *imago* materna del guarito se conforma sobre la base de dos mujeres cuyas conductas ordinarias se contraponen según las directrices que emanan del mundo exterior, pero coexisten fusionadas en el psiquismo del niño: una puta podría ser abnegada y ejemplar en la crianza de sus hijos y, a la inversa, una mujer severa, recia y sacrificada en el contexto hogareño bien podría adquirir notoriedad en el mundo de la prostitución. Así, el primer enlace entre el sujeto y lo femenino proviene del contenido elaborado en torno a la maternidad y al arquetipo de la madre, todo esto circunscrito a los dominios fácticos y simbólicos de la muerte:

Entre la vida incipiente y la expectante muerte, yo contraía una deuda sin probabilidad de saldo (...) [La tía] me llevaba arregladito, con alpargatas y pantalones cortos que hasta podían tener un remiendo pero relucían de limpieza. Según ella, si la madre me veía así, descansaría tranquila. Especialmente si la Virgen del Carmen ya la había sacado de las llamas del Purgatorio<sup>11</sup>.

---

11 R. Cordero, *ibid*, pp. 28-35.

Respecto del arquetipo de la madre, las enseñanzas de C. G. Jung enfatizan que los rasgos característicos asociados constituyen una gama amplia. Jung señala los siguientes aspectos esenciales:

La autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento, el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión<sup>12</sup>.

Estos atributos son distintivos de lo materno en particular y de lo femenino en general. Como sabemos, están presentes en la potencialidad del arquetipo y se actualizan en el individuo de manera fragmentaria, respondiendo a estímulos concretos de la disposición cronotópica exterior y en consonancia con los avatares intrapsíquicos. La «bondad protectora, la emocionalidad orgiástica y la oscuridad inframundana»<sup>13</sup> rigen las representaciones imaginarias de la madre. En la novela que nos ocupa podemos verificar la validez de estos preceptos y, además, distinguir cómo este rico abanico de marcas primordiales se encarna en tres personajes que influyen al narrador permanentemente: la madre muerta, tía Fermina y la maestra Blanca Piñero.

---

12 C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 91.

13 *Idem*.

En este sentido, las visitas al cementerio organizadas con régimen mensual por la tía Fermina expresan la función conservadora de lo femenino, la proclividad a mantener los elementos del pasado que tienen valor estructurante e involucrarlos en el transcurrir del presente con el propósito continuista de apelar, en el futuro, a las imágenes que dichos elementos evocan. De igual modo, la tía personifica «la emocionalidad orgiástica» cuando, tras la desaparición de Esteban (su hijo mayor y predilecto) decide relegar sus responsabilidades caseras y entregarse al doloroso disfrute del sexo y el alcohol. La paradoja que encierra ese placer desgarrador se resuelve en la idea mítica del hijo-amante, asociada con la imaginería dionisiaca. La tía Fermina veía en Esteban un bello compañero y le prodigaba tratos especiales que lo distinguían del resto de los hermanos. La partida repentina del joven arrojó a la tía en un desconsuelo hondo. Se sentía abandonada y traicionada, viuda. La continuidad cíclica latente en la fantasía incestuosa de la unión madre-hijo había sido anulada; el circo que desplegó sus carpas en la tierra cabudareña maravilló a los aldeanos y al marcharse, Esteban desapareció. Y es que «él siempre había sido un extranjero y estuvo presente desde una distancia donde no llegaba a involucrarse»<sup>14</sup>. Tal vez el despecho por amor encontraría alivio en la embriaguez o en la promiscuidad asumida como la liberación mediante el castigo:

Nosotros sobrevivíamos entre el polvo de las calles  
y la incitación lunar de las esplendidas noches cuando  
la tía se ocultaba detrás de los mogotes perseguida  
por machos birriondos.

---

14 R. Cordero, ob. cit., p. 103.

Nosotros seguíamos vivos y apetentes, prestos a movernos en medio de tanta ruina y tanta humillación<sup>16</sup>.

A través de la maestra Blanca obtenemos una perspectiva más compleja de la imagen hijo-amante. Este personaje tutelar aparece inicialmente como la prolongación de la figura materna en el ámbito de la escuela. De hecho, basta con recordar nuestras vivencias personales para constatar que, en efecto, sobre las maestras de los primeros años académicos proyectamos la *imago* materna y, por vía transferencial, hacia ellas dirigimos afectos originalmente depositados en la madre. Por lo tanto, la relación que el protagonista de la novela entabla con la maestra Blanca Piñero es, en principio, otra dimensión de su vínculo con lo femenino mediatizado por la madre/maestra. Esta última participa haciendo gala de la bondad protectora y desde su rol de enseñante transmite lecciones académicas y morales. Bajo su tutela el narrador logra concentrarse en las actividades del aula y mejorar su rendimiento. El academicismo se convierte en un dispositivo a cuyo través el muchacho comienza a hilvanar los significados que le proporcionan a su existencia un sentido tolerable y así se atenúan los sentimientos de soledad y desarraigo. El sosiego de la angustia primaria disuelve el profundo determinismo que empaña la atmósfera infantil. Dicha situación había condenado al guarito a una serie de sufrimientos arbitrarios encadenados a la culpa primordial de su biografía: ser el hijo de una puta y cualquier hombre, ambos ausentes.

En la escuela Ezequiel Bujanda me inscribieron en segundo grado y a mitad del año me promovieron a la lista de tercer grado.

---

15 *Ibid.*, pp. 106-107.

Yo visitaba a la señorita Blanca, le escogía la leña más seca y crepitante para su fogón de topias pulidas. Le cargaba el agua los días sedientos y le podaba el jardín (...). Yo era el muchacho tristón que se la pasaba entre cabras y burros y ahora había llegado a ser su orgullo en el plantel Bujanda donde todos los maestros indagaban quién me había enseñado a leer y escribir y yo mencionaba su nombre como quien recita un salmo<sup>16</sup>.

Mientras el protagonista crece y se incrementa su excelencia escolar, la señorita Blanca, que primero representa un subrogado materno, se convierte en el objeto de deseo amoroso. Esta transición la asciende a una categoría casi fantástica de donde emana sapiencia práctica y espiritual. El narrador recurre a esta imagen con el objetivo de nutrirse y de ella recibe inspiración, voluntad y energía creadora que le permiten sobreponerse a las diversas encrucijadas de su peregrinaje existencial. En este punto se hace evidente la acotación que Jung realiza sobre la psicología masculina: inicialmente el ánima se presenta amalgamada a la imagen de la madre<sup>17</sup>.

Los otros personajes femeninos tienen menor influencia en el desarrollo del argumento central: Mercedes y Marcela, hijas de la tía Fermina. Mercedes cobra relevancia ya que durante este capítulo tiene una hija, Nelly María. Este evento en sí emite una onda transformacionista pues, desde una perspectiva complementaria, contrasta con la atmósfera necrótica que enmarca al grupo familiar.

Por otro lado, las figuras masculinas que participan en esta jornada ejercen roles de guías iniciáticos

---

16 *Ibid.*, pp. 74-75.

17 Véase C. G. Jung, ob. cit.



arquetipalmente adjudicadas a la función paterna. Tal es el caso de los primos Iginio y Esteban. El primero introdujo al protagonista en las típicas experimentaciones sexuales del contexto campesino: la zoofilia. Estas prácticas caracterizan el comportamiento exploratorio de los arrieros de burros que se encontraran en edad púber. La animalización del mundo pastoril cala hasta los fenómenos más primitivos de la vida: el consumo de alimentos y la sexualidad. De igual manera, se registra la identificación del hombre y sus actos con elementos telúricos o costumbres de los animales que él custodia. El niño guaro era miembro activo del reino animal, mineral y vegetal de Cabudare y en ese mundo, donde fluían todas las manifestaciones de la soledad, procuraba enraizar las tristes sinuosidades del desamparo:

Iginio me había revelado los desagües que el entorno cabudareño ofrecía tanto a los huérfanos como a los muchachos de cuna (...). Aquel era un arte de santa paciencia, de roce táctil especializado fuera del alcance de un muchacho cualquiera. Había que persistir hasta descubrir la guirnalda del hoyito trasero y muchos de los más atorados se quedaban a medio camino con un par de coces encima de su propio verano (...). Durante meses me volvieron a complacer y ahora me permitían aquella perforación silvestre que derramaba ungüentos sedativos y me integraba con clamoroso sentido corporal, a la dimensión de la existencia (...). Iginio fue el instructor y la vena autodidacta hizo el resto<sup>18</sup>.

---

18 R. Cordero, ob. cit., pp. 77-78.

Esteban, por su parte, lideraba las excursiones de fin de semana y organizaba las actividades lúdicas correspondientes a los muchachos que todavía no son hombres, pese a que ya han dejado de ser niños. Él se encargaba de dirigir las competencias de papagayos y sus opiniones sobre cualquier tema reclamaban adhesión o, cuando menos, respeto y silencio aprobatorio.

Ahora bien, los personajes en quienes se encarna con mayor solidez la función paterna son el tío Antonio, el pulpero y el profesor Francisco Tacoa. En la imaginaria del protagonista ellos ocupan un lugar de autoridad ya que, en primera instancia, sus edades los alejan experiencialmente del narrador y les suponen un saber acerca de la vida relacionado con el oficio que cada uno desempeña. En líneas generales, los tres hombres son prósperos desde el punto de vista económico y ofrecen al muchacho la posibilidad de una afiliación renacentista.

El tío Antonio le proporciona el primer viaje fuera del perímetro aldeano: el tío introduce la distribución urbana y el cosmos ciudadano de Barquisimeto que contrasta con el mundo rural y, en un mismo movimiento, dicta pautas conductuales que afectan de manera positiva la cotidianidad del hogar cabudareño, la cual había sido trastocada por la desaparición de Esteban y el corolario en la tía Fermína.

Mi tío Antonio vino para encargarse de una situación que a nosotros en el hogar ya nos parecía controlada. Establecieron acuerdos y yo resulté una pieza de la transacción y con los años me consideré bien empleado pues a partir de esa misma semana la tía desechó la vida de mujer libertina, retornó a la doméstica

esclavitud del hogar considerada como el sumo valor en aquellas aldeas polvorientas y retrógradas<sup>19</sup>.

En Barquisimeto el muchacho trabajó como ayudante de albañilería del tío Antonio. La temporada metropolitana finalizó abruptamente: el guarito paseaba por el mercado de la ciudad, disfrutando la variedad de mercancías y gentes. Su curiosidad lo llevó hasta las cercanías de un gato de Angora que se dejó acariciar por las manos campesinas y de pronto sobrevino el zarpazo. El gato hundió su pezuña en la frente del protagonista y el rasguño hizo que se desprendiera un tajo de carne. La aparatosa escena concluyó con el traslado del herido hasta el hospital. «Un día mi tío me despachó para el pueblo pues consideraba un peligro mayor que yo anduviera suelto por las calles ciudadinas denotando mi hechura campesina alelada»<sup>20</sup>.

El percance gatuno constituye un episodio valiosísimo en la travesía de este personaje, puesto que ocurre durante su primera salida y determina el retorno al lugar de origen. Este acontecimiento deja en el cuerpo del muchacho una cicatriz duradera. En la primera parte de este capítulo revisamos la dimensión arquetipalista de las cicatrices, entonces afirmábamos que una herida es un estigma, un recuerdo *in corpore* del encuentro con Dioniso. La presencia de esta deidad o sus atributos remiten inequívocamente a procesos iniciáticos y al sufrimiento psicosomático concomitante. «Regresé a Cabudare con los ojos inundados de lágrimas. Arrastraba el fracaso y el miedo anticipado del recibimiento»<sup>21</sup>. Aunque la mitografía grecorromana no contempla al gato entre los atributos animales de Dioniso,

---

19 *Ibid.*, p. 108.

20 *Ibid.*, p. 112.

21 *Ibid.*, p. 113.

el vínculo de los felinos con la muerte y con los umbrales de transición entre los estados del ser es reconocido por las mitologías celta, hindú, griega, romana, japonesa, china, amerindia, entre otras.

Amigos de la ciencia y la voluptuosidad,  
buscan el silencio y el horror de las tinieblas;  
el Erebo los tomaría por corceles fúnebres,  
si pudieran en servidumbre doblegar su orgullo<sup>22</sup>.

Por lo tanto, nos es lícito reafirmar que el araño de gato de Angora deja en el rostro del guarito una huella indeleble, recordatorio del fracaso de su primera expedición más allá de las fronteras que demarcan el perímetro materno; esta cicatriz remite a la imposibilidad de convertirse en el hijo adoptivo del tío Antonio. En su frente se exhibe el *memento mori* subjetivo, la orfandad.

Por su parte, el pulpero de la aldea simboliza la segunda frustración respecto de las figuras paternas concretas. Guiado por los comentarios de unos campesinos, el muchacho se dirige a la pulpería de un señor a quien supuestamente él se parece. Según los comentarios populares el parecido entre el pulpero y el sobrino de Fermina era extraordinario, no cabía duda de que se trataba de algún cliente o amante de la madre muerta. El cabudareño lleno de curiosidad y expectativa se dirigió hacia Agua Viva y llegó a la pulpería de aquel señor. Este se encolerizó ante los argumentos del protagonista y depositó sobre él una rabia acumulada. «Había demasiado ardor y demasiado odio

---

22 «Amis de la science et de la volupté, / Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres; / L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres, / S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté» (Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, ob. cit., p. 49).

como para que yo le fuera completamente ajeno. La cólera del hombre subía cuando detallaba la evocación de mi madre, llenándola de insultos sin respetar su purgatorio»<sup>23</sup>. La decepción rotunda abrumó el ánimo sentimental del narrador, que a pesar de lo ocurrido sentía que, en efecto, aquel hombre iracundo era su padre. Podría haberse refugiado en las patéticas letanías heredadas de la tía: «todos estábamos colocados y distribuidos en el universo de un modo fijo y determinado (...). Ninguna tímida protesta era escuchada y quizá lo único pertinente era emigrar hacia adentro de uno mismo y consumirse de dolor y humillación»<sup>24</sup>; no obstante, prefirió lanzarse a las calles de Cabudare y recorrerlas haciendo mandados mientras esperaba el inicio del nuevo año escolar.

Durante el ciclo académico del sexto grado la excelencia se consolidó como un rasgo definitivamente adherido a la personalidad. El profesor Francisco Tocoa supo entrever las potencialidades emergentes y premió la disciplina, la dedicación y la pulcritud. Hacia el cierre del período escolar, cuando la junta examinadora de Barquisimeto avaló los méritos del estudiante, el profesor Tocoa y la maestra Blanca gestionaron un cupo en la Escuela Granja de Duaca. El docente organizó los preparativos y colaboró en la adquisición de útiles y ropa. Finalmente, una voz autoritaria y cariñosa se fundía con la *imago* paterna suavizando la crudeza de los desengaños previos. Esa voz «parecía un machete afilado que le abría una trocha al largo camino de mi vida de perro callejero»<sup>25</sup>.

Si bien es cierto que la primera jornada finaliza con la matriculación en la Escuela Granja, antes de este

---

23 R. Cordero, ob. cit., p. 118.

24 *Ibid.*, p. 83.

25 *Ibid.*, p. 125.

suceso, que prefigura la segunda salida del narrador, se registran varias excursiones motivadas por la necesidad de aportar ingresos económicos al núcleo familiar. En cuanto se refiere al desplazamiento geográfico, estas expediciones laborales son secundarias, empero su efecto en el ánimo del protagonista es relevante, pues constituyen vivencias y recuerdos de donde se obtiene materia prima empleada en la labranza progresiva del carácter. Entre los oficios desempeñados por el muchacho cabudareño destacan: arriero de cabras, arriero de burros, mandadero y escribiente. El ejercicio de estas actividades le permite asumir y redimensionar las condiciones específicas de su vida, le proporciona medios para establecer relaciones animistas con el entorno y arribar a la comprensión de su propia manera de amar. Asimismo, en virtud de estas ocupaciones, y a través de la mirada retro(intro)spectiva que nos ofrece la narración, el protagonista identifica ese anhelo de pertenencia tan característico de los desarraigados personajes corderianos.

Junto con mi perro *Sultán* se definió mi modo más estable de amar y padecer por el amor. Un modo intenso sobre el trasfondo de un tranquilo desapego donde el goce parecía una limosna y el sufrimiento una expiación.

Con *Sultán* cristalizó aquel modo mío de tener que ver con el amor. Un estilo que devino tan inherente como un legado genético. Más adelante me di cuenta de que aquel modo sosegado y contenido en cuyo fondo bullía una vehemencia volcánica, era el estilo familiar de amar. Y cada uno de nosotros lo fue ajustando a su correspondiente naturalidad. Así era como la tía-madre amaba a su pesada prole<sup>26</sup>.

---

26 *Ibid.*, p. 53.

El oficio de escribano es, sin lugar a dudas, el que funge como plataforma temprana para desarrollar los estilos propios de ser, existir y manifestarse. Adicionalmente, esta ocupación otorgó al guarito la posibilidad de enriquecerse y apropiarse de un método personal en el área de la escritura, lo cual tuvo repercusiones académicas favorables. En el hermetismo de este trabajo «escribí cartas mientras rumiaba la peripecia de la búsqueda paternal. Escribí cartas y me empapé de la caldera de sentimientos que bullía en la aparente mansedumbre del pueblo»<sup>27</sup>. Reconociendo la hipocresía oculta tras el manso semblante de los aldeanos, comprendía la resistencia del papel para aguantar todos los sentimientos y las emociones expresables. El narrador asimilaba su vínculo raigal con el pueblo materno y así comprendió que su pesada orfandad le confería un sino indescifrable y, simultáneamente, lo libraba de las tradicionales cadenas arrastradas por los demás pobladores. Los malestares infernales de su traviesa alma se purificarían en los jardines de la Escuela Granja, bajo la tutela el profesor Guzmán y la inspiración divina de la Reina de la Nieves.

Siguiendo la analogía dantesca que expuse más arriba, la segunda jornada correspondería a una estancia catártica (*katharsis*: purificación). Resulta interesante resaltar el hecho de que la entrada a este purgatorio se debe al ejercicio de la libertad plena. De igual modo, todo lo que acontece en este *locus* psíquico y material proviene de las determinaciones humanas erigidas sobre la base del libre albedrío. Esta postura se opone a las rumiantes cavilaciones del narrador

---

27 *Ibid.*, p. 120.

o de la tía Fermina acerca del destino vivido como condena y predeterminación sobrehumana. Sin embargo, estos dos planteamientos se coimplican, aunque el segundo parezca encerrar la negación del primero. Se trata de una fórmula escapista que anhela sustraerse a la responsabilidad subjetiva de asumir la participación total del individuo (consciente e inconsciente) y la realidad circundante (física y metafísica) en el eterno devenir de la existencia. De ahí que Mario Casella en su estudio de la *Divina comedia* exponga lo siguiente: «el purgatorio es el reino de la libertad, entendida como ausencia de toda obligación; libertad de elección entre los medios que conducen al fin, *siendo este, en todo ser creado, aquel que Dios creador presta-blece*»<sup>28</sup>. Así, la escena inaugural del segundo capítulo, «Escuela Granja», muestra a la profesora Blanca Piñero regalando unos zapatos de cuero fino al narrador antes de que este partiera hacia Duaca. Es preciso detenernos en la imagería de esta secuencia que se concatena sutilmente con los postulados antes esgrimidos. Según Cirlot y Cooper, en la cultura de los pueblos el calzado es la representación de la libertad ya que engloba significaciones asociadas con el poderío, el dominio y la garantía de propiedad. En oposición especular, a lo largo de la historia los esclavos han sido privados de esta prenda y obligados a conducirse descalzos. De esto último se desprende el sentido ulterior que relaciona al zapato con los viajes, pues el recorrido no podría hacerse con los pies desnudos. Por otro lado, se encuentra el simbolismo sexual de este utensilio: deseo o derecho de posesión de otra persona<sup>29</sup>.

---

28 M. Casella, en ob. cit., p. 211.

29 Este motivo se manifiesta reiteradas veces en los cuentos de hadas. La interpretación moderna y alienante de los mismos tiende a ver en el hecho de introducir el pie dentro del zapato la alusión al coito entre un



Las disquisiciones precedentes nos ayudan a entrever que aquellas coordinadas semánticas organizan uno de los motivos capitales de la obra (destino/amor *fati*), el cual se esboza en distintos niveles de significación y se vale de la policromía imaginal para re-escribirse. La escena revisada presagia el nuevo ritmo de la relación entre el protagonista y Blanca: además de ser una fuente diáfana de inspiración, es el receptáculo de los deseos amorosos y las fantasías sexuales (a pesar de que esto último no aparece de manera explícita, es deducible).

Ella era el ángel guardián interpuesto en mi malla de sueños como una rosa reina de las nieves agobiada por el peso de pulcritud. Olvidarla a propósito y recordarla era el forcejeo axial donde el sentido de la vida se conquistaba o se perdía para siempre<sup>30</sup>.

En consonancia con lo anterior, conviene destacar la repercusión del llanto en la exégesis de este capítulo. Es cierto que algunos sucesos cruciales son descritos con minuciosidad e histrionismo, señalan una exagerada propensión al sufrimiento y cierto goce mórbido en el sollozo y la remembranza. Aun así el matiz lacrimoso está justificado. La Escuela Granja es una «casa de lágrimas»<sup>31</sup>

---

hombre y una mujer. A pesar de que esta aproximación no se descarta, resulta insuficiente si se pretende realizar una exégesis verdadera del contenido latente. Véase B. Bettelheim, ob. cit.

30 R. Cordero, ob. cit., p. 131.

31 «A los niños aztecas varones se les ingresaba a cierta edad a una escuela de chicos (*telpochcalli*) para que fueran educados como guerreros. Esta casa se llama también “la casa del llanto” y “la casa de las lágrimas” (*choquizcalli, jiaiocalli*). A la vez, se preguntaban los padres, ¿debemos llorar (*tichocani*) porque nuestro hijo es educado ahí? Su respuesta era no. Según la expresión “la casa del llanto” no

donde, por acción y efecto del llanto, el alma se purifica: «Todavía durará largo tiempo este gran llanto *materno*, pero acabará por convertirse en una dulce alegría, y tus amargas lágrimas serán lágrimas de dulce consuelo y purificación cordial»<sup>32</sup>. Podemos apropiarnos de este segmento contenido en *Los hermanos Karamázov*, ya que la universalidad de los argumentos ahí discutidos legitima —y promueve— las comparaciones intertextuales. Diremos, pues, que en el *locus* de catarsis, llorar constituye el mecanismo anímico depurativo y, si invertimos la disposición de los significados, las lágrimas remiten al peregrinaje en el purgatorio. Sin llanto no hay purificación.

El internado en la Escuela Granja tenía una duración de dos años. Este período contemplaba actividades académicas y prácticas laborales programadas con el fin de brindar a los alumnos «la oportunidad de aprender un oficio honrado para convertirse en hombres de bien, en trabajadores, en esclavos»<sup>33</sup>.

Durante su temporada en la Escuela, el núcleo familiar del protagonista cambia radicalmente: Marcela abandona el hogar materno y se instala en una casa con su pareja, queda embarazada y hacia finales del primer año tiene un niño. Mercedes también comienza una vida matrimonial con Benito (este adopta a Nelly María) y tienen

---

se refiere al llanto de los padres por la separación, sino quizás al del chico cuya educación del guerrero estaba vinculada con muchas dificultades» (G. Behrens, *El llorar entre lo nahuas y otras culturas prehispánicas* [Documento en línea]. Disponible: <http://www.ojs.unam.mx/index.php/ecn/article/viewFile/17821/17001> [Consulta: 2012, octubre 27], 2009, p. 168).

32 F. Dostoievski, *Los hermanos Karamázov*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1969, p. 74. (La cursiva es mía para indicar que el fragmento resaltado evoca los referentes locales de la novela rusa).

33 R. Cordero, ob. cit., p. 135.

un nuevo hijo. La tía Fermina formaliza el concubinato con Emilio, jefe de policía y patrono de Iginio que se empleaba como escribiente en la jefatura. La tía se embaraza y a mediados del segundo año escolar muere desangrada en el parto. El clima de natividad esparcido en esta jornada se contrapone a la atmósfera necrosa que embarga el primer capítulo, produciendo un espejismo compensatorio. Estos nacimientos emulan la regeneración que paulatinamente tiene lugar en el muchacho cabudareño. La florescencia de materia nueva está sujeta a una serie de situaciones mortificadoras que corrompen el estado original y dan paso a la renovación. El sufrimiento antecede todo renacer. A este propósito conviene recordar la siguiente máxima alquímica: *mortificatio et albificatio corporis coniunctique anima et spiritu in imbibitio* (La mortificación y la albificación [blanqueamiento] del cuerpo, en conjunto con la impregnación del alma y el espíritu)<sup>34</sup>. Deducimos entonces que cuanto sucede en el interior (Escuela Granja) halla resonancias en el exterior. Como veremos, esta tesis se actualiza de modo reiterativo en el diario acontecer del estudiante guaro:

La misma tierra machacada de Cabudare ahora presentada como objeto de observación y explicación. Y a la constante alusión a su regazo donde las semillas caían y germinaban, me sacudía acerca de una empolvada connotación maternal. Y el significado estallaba cuando nos ponían a observar y describir los cultivos de piñas maduras, los jojotos embarbechados, las terrazas de cafetos con sus borlas rojas, las hortalizas, los plantíos de lechosas verdes y amarillentas,

---

34 Véase M. Eliade, *Herreros y alquimistas*, Alianza, Madrid, 1959.

las auyamas y las patillas rastreras. Y más al fondo, el impresionante sector de las plantas ornamentales demarcado por una hilera de cujíes de jardín y palmas sagú.

La experiencia fundamental de la escuela consistía en llegar a sentirse polvo diferencial y entremezclado y yo me hundí en la velocidad de aquella exigencia<sup>35</sup>.

La parcela de plantas ornamentales aludida en el fragmento circunda la rosaleda. El trabajo de la tierra y su labranza para cultivar rosas equivale a la vehemente faena psíquica que acontece en el muchacho. A medida que el narrador, guiado por la delicadeza y la precisión del profesor Guzmán, aprende los conocimientos de jardinería se operan cambios en su manera de vincularse con el mundo. Obviamente estas alteraciones son graduales, requieren disciplina, esfuerzo continuo y perseverancia, atributos indispensables en la faena agraria. Las manos se hacen diestras en la manipulación de herramientas, los sentidos se agudizan con el objetivo de percibir las propiedades generales y las específicas de cada variedad floral; al mismo tiempo, el protagonista transita los dobleces de su carácter tomando conciencia de rasgos antes desconocidos.

Los experimentos de hibridación planificados por el profesor demandan una entrega especial por parte del rosalista. Requieren paciencia y ofrecen como resultado flores nuevas que traen consigo la exhaustiva tarea de nombrar, describir y catalogar cada elemento. Es decir, la tierra de la rosaleda y el alma del muchacho cabudareño son susceptibles de ser transformadas, son capaces de arrojar frutos provenientes de la experimentación y, sin

---

35 R. Cordero, ob. cit., p. 139.

embargo, conservan la sustancia nuclear que se inscribe en cada segmento de materia nueva. Por eso, bien podríamos afirmar que este vergel de rosas simboliza en la concreción de la vida vegetal el valle de hacer almas (*the veil of soul making*) que John Keats mencionaba en la carta de 1819 dirigida a sus hermanos.

Estos quehaceres son al propio tiempo operatorios y espirituales. Ubican al hombre frente a la sacralidad del cosmos a través de una labor doble faz que conjuga la técnica y los misterios de su aplicación. Los secretos del oficio se transmiten al iniciado en virtud de una mirada que privilegia el simbolismo cosmológico. Según esta línea de pensamiento el mundo está vivo y abierto y por consiguiente ningún objeto se limita a significar de forma exclusiva lo que denota, «sino que es también signo y receptáculo de algo más»<sup>36</sup>, pues connota realidades que trascienden la esfera de su ser. En el marco particular de la rosaleda, el jardín cultivado alude también al cuerpo de la Tierra Madre y los instrumentos de labranza representan un *phallus*, aunque siguen siendo utensilios. «El laboreo es al mismo tiempo un trabajo “mecánico” (efectuado con herramientas fabricadas por el hombre) y una unión sexual orientada hacia la fecundación hierogámica de la Madre Tierra»<sup>37</sup>. Como Eliade, debemos recalcar el hecho de que esta suerte de iniciación permite que el hombre se coimplique con lo sagrado utilizando su faceta de *homo faber*: mediante su trabajo elabora y manipula herramientas.

Lo que pretendo, ya se ve, es hilvanar el discurso alquímico y las imágenes disponibles en el segundo capítulo de la novela revisada. Ya he dicho en diversas ocasiones que la muerte es prerequisite de la resurrección

---

36 M. Eliade, ob. cit., p. 127.

37 *Idem*.

trascendental y precisamente los alquimistas abordan este asunto al proyectar sobre la materia el carácter iniciático del *pathos*. En ausencia de sufrimiento y muerte no se puede obtener la vida eterna, que lejos de sugerir la conservación estática del ser tangible, remite a su trasmutabilidad. Los sucesos que interpretaríamos como la muerte y el renacimiento constituyen las pruebas de iniciación «que en el terreno del espíritu conducen a la libertad, a la iluminación y a la inmortalidad»<sup>38</sup>.

La camaradería que el estudiante guaro entabla con Gregorio (el gocho) es sin lugar a dudas la prueba más severa. Esta amistad comienza con el intercambio de destrezas escolares y prácticas. Se desarrolla *in crescendo*, tomando giros novedosos que generan en el protagonista sentimientos de apego y apropiación. La magnitud del vínculo, el predominio de varones en la escuela y el ímpetu característico de la adolescencia estimulan la aparición del deseo amoroso y carnal. El compañerismo adquiere matices trasgresores que resquebrajan la armonía establecida y violentan la intimidad corpórea del narrador.

La masa de apetitos y aspiraciones obnubilantes cristalizó una noche cuando Gregorio se acostó en la cama del guaro. Con una mano acariciaba bruscamente la espalda del amigo y con la otra le sujetaba los brazos para evitar la fuga. El cabudareño quieto, casi inerte, deslizaba señales de reciprocidad mientras permanecía confuso por la rudeza exacerbada. Gregorio dispensaba salivosos besos. Las dentaduras temblaban y la laxitud del cuerpo guaro constituía el contexto necesario para que el otro clavara su dientes en la piel de la condescendiente presa. Las frases obscenas calmaban la ansiedad del gocho. Jadeante

---

38 *Ibid.*, p. 134.

se tendía sobre la espalda del protagonista procurando, entre la pasividad y el débil forcejeo, una penetración que lo librara de las tensiones musculares a través del derrame de su virilidad.

Él aplicaba presiones configurantes sobre mis superficies planas y protuberancias y estaba sorprendido por aquel emporio de polígonos y poliedros organizados bajo mi piel y donde podían incrustarse los vectores resultantes de sus inauditas composiciones. Bajo aquel efecto distanciaba su rostro y me miraba dentro de un cono de luz saturado de luna y de recelo<sup>39</sup>.

La torpeza de Gregorio y su furia sobrevalorada revelaban ante el entendimiento del narrador la soledad omnipresente que lo circundaba. Se agudizaba la pesadumbre al reconocer la semblanza del desengaño en las facciones gochas. Aun así persistía la esperanza de que el gocho enunciase las palabras exactas que restaurarían la dialéctica de la amistad.

La autocrática lascivia de Gregorio ascendía al tiempo que el guaro conjuraba el arrojo requerido para deponer la sumisión que lo había caracterizado. Acude al silencio como estrategia elusiva, aunque los mezquinos deseos del gocho seguían imponiéndose. Pronto la entereza le permitió distanciarse a voluntad y la decisión de alejamiento se extendió hacia las demás dimensiones de su esfera social: se recluyó en los jardines, donde la entrega casi exclusiva y el esfuerzo conjunto del profesor Guzmán floreció:

---

39 R. Cordero, ob. cit., p. 172.

Quedamos perplejos ante los nuevos matices pues la escala cromática no podía integrarlos y nosotros luchábamos hasta con dos adjetivos para acercarnos a una enunciación donde la vastedad de la nueva rosaleda quedara comprendida<sup>40</sup>.

El pasado reciente había sido sepultado en la rosaleda. La aflicción por la vileza de Gregorio y la pérdida del amigo se hundió en la tierra. Las indagaciones químicas de Guzmán, su avidez por transformar las coordenadas botánicas correspondientes a la especie y las manos aprendices del guaro mezclaron los afectos enterrados con el fértil sustrato. El resultado se divisaba en «la insurgente individualidad de aquellas vidas extraordinarias»<sup>41</sup>.

La abyección del gocho resurgió enmascarada. Él tramó una venganza por la ley del hielo que el protagonista había impuesto entre ellos: persuadió a sus compañeros del segundo año para que propiciaran amenazas y ataques sexuales contra el cabudareño, de esta manera, atemorizado, se vería en la necesidad de reclamar la protección de Gregorio que se erigiría como héroe. El objetivo final consistía en el restablecimiento del sistema previo según el cual el gocho exigía la satisfacción de sus apetitos carnales. La posibilidad de asumir el respeto y la ternura como afectos vinculantes en una relación varonil era un supuesto negado por la constitución moral de Gregorio.

Ellos [los alumnos de segundo año] ilustraban el descaro gestual y la verbal procacidad constitutivos del torvo género juvenil expelido por la marginalidad urbana más arrecha.

---

40 *Ibid.*, p. 194.

41 *Idem.*



Al principio, los campesinos nos intimidábamos frente a aquellos repertorios tan osados; pero luego del estruendo caímos en cuenta que tanto los bullosos como nosotros los taciturnos estábamos abandonados<sup>42</sup>.

Esta banda de alumnos estaba conformada por muchachos resentidos y desilusionados, quienes preferían la violencia como medio redentor para ejercer la precaria libertad humana, un ataque indirectamente dirigido contra los caprichos del destino que había limitado sus posibilidades. El protagonista decide frenar el avance de la pandilla y, en un doble movimiento, zafarse de aquel determinismo que parecía arrastrarlos. Se ilustró acerca de la conformación anatómica del cuerpo humano. Su afán erudito le permitía estudiar con rapidez y memorizar las regiones surcadas por venas y arterias principales. Examinó regiones vulnerables y segmentos sangrantes. Mediante un trueque academicista consiguió una navaja. Esperó el prometido ataque nocturno y en el momento preciso lanzó una estocada punzante que penetró y desgarró la pierna de Moisés. El escándalo se ahogó en el amanecer. Los médicos sanaron al herido y el director de la Escuela Granja citó al cabudareño para reconstruir la secuencia de los hechos. Sobre el muchacho caía la responsabilidad y la presunción de la culpa incuestionable.

La Escuela se nubló tras un velo de silencio y complicidad. Nadie conocía los acontecimientos más allá de lo evidente. Regía un código que consideraba traidor a quien narrara lo ocurrido de forma veraz. Callar y proseguir se presentaban como las acciones conducentes al fantástico reino de la pertenencia absoluta. Contar una

---

42 *Ibid.*, p. 200.

fábula refiriendo el asalto nocturno consagraría el vínculo entre el individuo y el colectivo escolar, declararía su lealtad a los arbitrarios patrones de comportamiento. La rebelión implicaba reconocer en las honduras de la subjetividad la odiosa disposición al crimen. Esto afianzaría el destierro existencial aunque enaltecería el valor de la franqueza. La disyuntiva se reducía: pertenecer al entramado de falacias y silencios oportunistas que dominaba el devenir de la escuela o proferir alguna verdad que restituyera la confianza del director y difuminara el sentimiento de ignominia personal. «La calma me gobernaba, pero también una rabia contra mi suerte que me arrastraba a protagonizar lances odiosos aparentemente contrapuestos a mi vocación de tranquilidad en los diarios proceder»<sup>43</sup>.

El cabudareño elige presentar su versión de lo ocurrido y en un mismo movimiento condena la posibilidad de pertenecer al colectivo de la Escuela Granja. La junta directiva determinó los castigos convenientes según el caso y el resto del año escolar prosiguió según lo acostumbrado. En la memoria permanente del guaro yacía el conocimiento experiencial que negaba su asumida postura pacifista. Los acontecimientos develaban la verdadera naturaleza del hombre y mostraban un sustrato feroz hasta ese momento ignorado.

El año culminó normalmente; la expiación académica le garantizó el primer lugar en el cómputo de las notas finales. Sin embargo, en atención a los hechos pasados el director descalificó al protagonista para figurar en el cuadro de honor. Este dictamen coincide con el fruto de la rectificación subjetiva que acontece progresivamente durante la estancia en la Escuela Granja: el guaro reconoce que en su ser cohabitan la mansedumbre campesina,

---

43 *Ibid.*, p. 210.

matriz de gentilezas y promotora de movimientos delicados, precisos, aptos para la labranza de los jardines donde crecen los rosales, y una inexorable tendencia agresiva que podría materializar un crimen atendiendo a circunstancias específicas.

En las vacaciones que preludian el nuevo período académico el muchacho dispone en su imaginación una trinidad de figuras tutelares que aportan alegrías a su vida y se contraponen a las experiencias humillantes asociadas con Gregorio. Este triángulo benefactor está compuesto por el profesor Tacoa, el profesor Guzmán y la señorita Blanca. Bajo esta custodia trinitaria el guaro reanuda la escolaridad.

El trabajo de jardinería prosigue en el segundo año y comienza la faena con los animales de granja. La dedicación a las actividades de aula se torna mórbida. El narrador reconoce que la severidad escolástica representa un medio a través del cual sustraerse a posibles encuentros con Gregorio, expiar los residuos de culpabilidad y, en el mejor de los casos, sublimar la rabia y la eclosión de las pulsiones sexuales ligadas a los sucesos del año anterior.

A mediados del período lectivo, la profesora Blanca comunica al protagonista que la tía Fermina ha muerto en el parto de Emilito. La orfandad y los sentimientos relativos resurgen tamizados por la conciencia adquirida en la «casa de lágrimas». El año llega a término y el muchacho encabeza el cuadro de honor:

sabía muy bien que el récord de calificaciones era veraz pero a la vez una impostura. Era una exageración que yo había implementado para sobrevivir en el callejón sin salida donde mi tortuosa amistad con Gregorio me había dejado sometido<sup>44</sup>.

---

44 *Ibid.*, p. 239.

Tras el egreso de la Escuela Granja el jovencito retorna al pueblo natal donde yacen sepultadas en parcelas contiguas las dos madres. Entre las tumbas siembra una estaca de cayenas y un rosal que había enviado la señorita Blanca. Las flores serían los vasos comunicantes entre las madres fundidas bajo la misma tierra y el hijo dos veces huérfano.

En este punto del trayecto vital el deseo por Blanca Piñero había cristalizado en una forma de amor cándida y exaltativa que anhelaba el matrimonio. El muchacho había concebido la idea de pedirle casamiento después del egreso de la Escuela Granja. Su autoconmiseración, aunada a las idealizaciones fantasiosas que gravitaban en torno a la figura femenina, lo detuvo de sus propósitos. Decidió distanciarse para mitigar la vergüenza asociada con su ambición y emprendió el segundo viaje a Barquisimeto. Inicialmente se hospedó con el tío Antonio. Más adelante estuvo empleado como almacenista en un laboratorio farmacéutico de donde fue despedido por esconder un costoso cucharón de acero inoxidable. Durante un tiempo deambuló por las calles haciendo mandados, descargando mercancías y haciendo suplencias en los mercados. Después consiguió puesto fijo en una farmacia donde realizaba múltiples trabajos al tiempo que memorizaba nombres de medicamentos y pericia en la preparación de fórmulas. Los fines de semana visitaba el hogar materno. Contemplaba el mecanismo autorregulador de la vida que hilvanaba el diario devenir en un tejido continuo de escenarios y personajes dispuestos para sobrellevar los ajustes imperceptibles.

El empleo como aprendiz de farmacia se volatilizó en la fragua y materialización de un hurto: «eran bolsitas plásticas llenas de monedas de a bolívar a fuerte y el patrón las sacaba de su maletín dos o tres veces por semana y las

depositaba en las gavetas»<sup>45</sup>. Desde la lejanía el regente divisó lo ocurrido, dio por terminado el contrato y permitió que el muchacho se marchara conformándose con el hecho de haberse librado de un «raterito de mala muerte».

La naturaleza curiosa, errante y desarraigada del cabudareño le impide permanecer en el mismo lugar por períodos largos. Su voluntad está al servicio de las andanzas, solo la coacción externa disfrazada de academicismo o profesionalización parece apaciguar el furor viajero. Las calles, bares y placitas le proporcionan el zumo nutritivo que maquilla el incolmable agujero existencial.

A pesar de que pudieran considerarse yermas, las correías callejeras fomentan transformaciones. Tal es el caso de la relación que el guaro establece con el señor Aníbal. Aníbal era un hombre maduro habitante de Barrio Unión, donde vivía con su madre y una tía paterna. Disfrutaba de una vida licenciosa y relajada, paseaba por la ciudad y comía en compañía de amistades. En una placita de Barquisimeto conoció al narrador y lo convidó a formar parte de su rutina. Desde la perspectiva del muchacho, el vínculo con Aníbal consistió en una adopción escalonada. El hombre trabajador y andariego se convertía de repente en el padre que había necesitado durante sus años infantiles, ese padre que quiso encontrar en Agua Viva. El amigo barquisimetano proveía alimentos, complicidad y amparo bajo el perfil de un hombre dueño de su propia persona, propietario y responsable del abanico de acciones que se extendía por las calles transitadas.

Las experiencias con Aníbal ocultan el cariz iniciático atribuido al poder engendrador del padre. La reunión

---

45 *Ibid.*, p. 248.

fortuita de estos dos personajes simboliza el segundo nacimiento del cabudareño, hecho que se sustenta en el papel protector y en la función de tutelaje asumida por Aníbal. A través de estos roles el hombre crepuscular instruye al joven sobre los beneficios del licor, transmite su pericia en lances callejeros y señala el camino hacia el disfrute sexual terciado por mujeres habilidosas que Aníbal contrataba en los cabarets. Juntos visitaron restaurantes, hoteles de baja ralea, cuerpos de hembras sudorosas, salas de cine y posadas criollas donde consumían el menú dominical: «los encuentros se convenían para configurar la estrechez de nuestras vidas en un espacio donde semana tras semana me iba convirtiendo en el muchacho del señor Aníbal»<sup>46</sup>.

La conjunción del tiempo y la paciencia permitió que el nexo filiatorio se materializara sobre la base de una ficción: la madre y la tía de Aníbal exigían al único hijo un nieto que reconfortara su vejez. El hombre no había engendrado ningún vástago, pues el virus de la parotiditis había colonizado sus testículos hasta la esterilidad. Su carencia y la demanda de las viejitas hallaron alivio en el desamparo del cabudareño, que encarnó diligentemente al hijo recién aparecido y guiado al seno del hogar por el sensato padre. El juego de enmascaramientos garantizaba que en cada personaje se mitigase la pesadumbre de vivir con deseos insatisfechos. Aunque la satisfacción de otros anhelos quedara suspendida, esta tramoya los acercaba a la fantasía de completar sus constelaciones familiares; el artilugio ofrecía una versión personalizada del manto ilusorio que cubre la irrevocable realidad. Por algún tiempo, el muchacho permaneció en la casa del señor Aníbal al cuidado recíproco de las ancianitas.

---

46 *Ibid.*, p. 259.

Después de todo existía un saldo de intimidad pues yo había contemplado con largueza la plenitud corporal del padre Aníbal. Lo había percibido jadeante y frondoso sometiendo la presa con rapacidad en un reguero de sábanas donde mis ojos no distinguían la impetuosa gimnasia de los cuerpos (...). Era evidente que Aníbal encontraba el hogar más acogedor con mi presencia<sup>47</sup>.

Una noche, a las afueras del cine Bella Vista, el protagonista fue reclutado por la conscripción militar del cuartel Jacinto Lara. Días después comenzaba el entrenamiento con el objetivo de cumplir el servicio militar obligatorio. La «vida de soldado» abarca la mayor parte de la tercera jornada. Siguiendo la analogía que establecimos en las páginas iniciales, este capítulo de la novela debería ser equivalente al Paraíso dantesco. No obstante, los acontecimientos que constituyen la vida marcial del protagonista remiten a un estado purgatorio más hondo que el anterior —«Escuela Granja»—. Al igual que el ingreso al plantel de Duaca, el cumplimiento con el servicio militar se presenta como una alternativa sujeta al ejercicio de la libertad. Paradójicamente el servicio militar es obligatorio, empero las circunstancias particulares que rodean al joven abren una brecha alternativa: después de la recluta Aníbal prosigue con sus andanzas y se vincula con un zagaletón. Pretendía hacerse acompañar por él de la misma manera cómplice en que se había relacionado con el narrador, conservando para el último el estatuto de hijo alistado. La ambición del malandrín se desbordó ante la exuberante billetera del señor Aníbal y en un cuarto de hotel le proporcionó una puñalada mortal. «El padre de las

---

47 *Ibid.*, p. 261.

calles»<sup>48</sup> moría desangrado. El charco sanguinolento acumulaba otro estrato de orfandad donde el joven cabudareño recapitulaba las sensaciones de abandono y tristeza que habían caracterizado su infancia. La muerte lo restituía a la invariable condición de huérfano. El lazo con el señor Aníbal parecía un engranaje perfecto mediante el cual se subsanaban las penurias compartidas en el silencio de las calurosas calles. Las ancianitas se enfrentaban a un desamparo radical. El hijo de Aníbal podría haber apelado a su ficticio parentesco con el propósito de librarse del acuartelamiento, ya que en ausencia del primero este se convertía en el único sustento de las señoras. Sin embargo, prefirió la vida de soldado que «comenzó bajo el auspicio de una nueva orfandad acumulada»<sup>49</sup>.

Los tres meses de instrucción preparatoria transcurrieron según lo establecido por el estricto código de comportamiento marcial. En el cuartel se educaba el carácter de los jóvenes sometidos a extenuantes rutinas de ejercicio físico aderezadas con sorprendentes ataques emocionales; estos procuraban modelar el temperamento hasta que se manifestasen los primeros despuntes de sumisión y laboriosidad: «el adiestramiento básico del recluta prácticamente nos violaba»<sup>50</sup>. Los antecedentes de excelencia académica emergieron como una costumbre sedimentada en los trazos duraderos de la personalidad. La disposición a destacarse por méritos propios se conjugaba con las demandas provenientes del alto rango. La obediencia exigida y la meticulosidad de los movimientos excitaban la inclinación nata del joven a distinguirse, aunque la dinámica cuartelaria fomentaba la abolición de

---

48 Cordero *dixit*.

49 *Ibid.*, p. 267.

50 *Ibid.*, p. 274.



las singularidades en pos de una isócrona y dócil masa miliciana. En este nuevo estilo de vida él «ansiaba eliminar aquel pasado bastardo y exprimirle a mi presente una marcialiad de banda y redoble»<sup>51</sup>. Quizá la fórmula consistía en dejarse seducir por las maneras ofensivas y violentas en aras de obtener el efecto exorcizante asequible a través de la desmesurada fatiga corporal; solo entonces sería posible comprender que «la batalla verdadera y constante era el vivir»<sup>52</sup>.

El entrenamiento del recluta finaliza en un acto de juramentación donde se confiere al protagonista el rango de furriel. *Ipsa facto* es asignado al Batallón de Ingenieros del cuartel Jacinto Lara. Su carrera de soldado alcanzó todos los honores dirigidos a un cuartelero. En tiempo récord fue ascendido según la escala militar. El primer reconocimiento público lo destacó como «soldado del mes». Este apelativo admitía una interpretación doble: de acuerdo con la mayoría significaba «el soldado más tenso»<sup>53</sup>, según otros era sinónimo de adulante. La adquisición de dicho título fue premiada con el permiso para pasar un fin de semana completo en el hogar. Allí el joven visitó a la profesora Blanca y constató que el amor hacia ella profesado había extendido su hilos hasta forjar la certera intención de matrimonio. En la soledad del cuartel ella era la *femme inspiratrice*, la casta imagen que elevaba su espíritu y por cuyo encantamiento las faenas militares se volvían soportables; asimismo, su figura orquestaba sueños eróticos donde aparecía reinando en la dimensión del placer sexual, el velo inmaculado se rasgaba y Blanca brotaba de la tierra rosálida como una *femme fatale* eternamente

---

51 *Ibid.*, p. 271.

52 *Ibid.*, p. 273.

53 Cordero *dixit*.

hermosa y petrificadora. La vinculación con el personaje de cuentos fantásticos, la Reina de las Nieves, alcanza un nivel asociativo más profundo que, desde nuestro abordaje arquetipalista, franquea las distancias entre Blanca Piñero, lo femenino y el ánima.

La segunda visita a Blanca se lleva a cabo durante una semana libre concedida a los miembros del equipo de *softball* después de haber coronado laureles. El furriel contaba con el aprecio del teniente (más adelante nombrado capitán) encargado. Bajo la dirección de este teniente el protagonista expande su abanico de méritos e incrementa sus habilidades prácticas desarrollando talentos pertinentes a la cadencia cuartelaria. Es de este modo como se convierte en el campocorto oficial del regimiento. La victoria del equipo le permitió volver a Cabudare. La marchitez de Blanca no había podido eludir el paso del tiempo, ni siquiera ante los embebidos ojos de su admirador. Aunque él la amaba, irremediablemente de pronto parecía comprender que la soltería de la profesora Piñero era la secuela de una decisión subjetiva forzada por las disposiciones circunstanciales.

La desilusión, atenuada por el cariz culposo que el cabudareño atribuía a su amor, se reencauzó mediante la característica vena laboriosa. Retornó al servicio militar entreviendo la pertinencia de diversificar el erotismo vertido de forma excluyente sobre Blanca. Escribió cartas de amor para el teniente y completó un curso de auxiliar de enfermería. En la ejecución de estas actividades —aparentemente ajenas entre sí— el cabudareño percibió la proclividad a disminuir el dolor que distinguía su modo de relacionarse con el mundo. Advertía en sus movimientos una capacidad antes ignorada para consolar y socorrer. Este hallazgo permitió que se estableciera un diálogo introspectivo, un *tête à tête* que lo instaba a evaluar la valoración asignada a la vida de soldado. El furriel

consideraba las convergencias y diferencias entre su carácter condescendiente, maleable, taciturno y el estilo violento, automatizante, típico de los procederes castrenses. Se visualizaba flotando en una masa acuática que contenía el resumen de sus decisiones, sometido, sujeto al corolario; simultáneamente liberado por el efecto de «una prospección hacia rutas impredecibles donde mis superiores jamás me hubieran vaticinado un buen lugar»<sup>54</sup>.

El sufrimiento y la soledad que en la Escuela Granja se purgaban a través del llanto, adquieren ahora matices menos efervescentes y se convierten en realidades psíquicas cotidianas y llevaderas. Sin duda, las experiencias que movilizaron el ánimo hacia esta postura han mortificado la esencia del cabudareño y promovido una rebelión transformadora. Entre estas destacan la epidemia de paperas y la cuarentena concomitante; el enloquecimiento del soldado evangélico que, tras reclamar la libertad de culto garantizada por la Constitución, fue obligado a masturbarse públicamente; el suicidio de Mario provocado por la crueldad del castigo y la espantosa tradición miliciana, según la cual los homosexuales (o aquellos que fuesen descubiertos en actos homosexuales) recibirían humillaciones públicas y después los expulsarían del cuartel; el suicidio de un soldado campesino que no soportó la nostalgia.

Y allí residía mi dicotomía radical: soldado tenso, sargento en tiempo récord de servicio, candidato voceado para todos los reenganches. Y por debajo de la fachada, el pastor de cabras amedrentado, el sempiterno perro callejero intimidado por la violencia cuartelaria practicando la furrielería como evasión<sup>55</sup>.

---

54 *Ibid.*, p. 295.

55 *Ibid.*, p. 297.

El sujeto admite que en sí cohabitan la propensión favorable al mantenimiento del *status quo* y la tendencia casi tanática a buscar sin sosiego el único lugar imposible donde el nomadismo del alma se asienta.

En noviembre finaliza el servicio militar. Contrario a las recomendaciones del capitán, el protagonista firma su boleta de baja y retorna a las andanzas. En Barquisimeto lo contratan como jardinero de una casona. Reaparece el virtuosismo del roscicultor y surge una febril afición por el dibujo que halla técnicas expresivas en un curso vespertino donde el narrador conoce a Teresa, una mujer casada con quien establece un amorío. En el nexo con Teresa se actualizan los deseos eróticos antes dirigidos exclusivamente hacia Blanca y, a la vez, se elude desincorporar a la profesora del plano factible sobre el que se extienden las posibilidades amorosas. Haber escogido a Teresa contiene tres negaciones: primero, la imposibilidad de solidez afectiva a largo plazo dado que ella es una mujer casada (recuérdese el encuadre tradicionalista, cristiano y pueblerino de la novela); segundo, el mantenimiento de Blanca en el lugar de la mujer idealizada, esto se traduce en una negativa a devaluarla; y tercero, ya que Blanca se presenta bajo el estatuto solapado de una Reina de las Nieves, ella es por antonomasia inaccesible. Esto último se prefigura en la conciencia del joven, con lo cual, y observando su valor omnipresente de *femme inspiratrice*, la profesora Piñero es ascendida a la categoría de «eterno femenino». Asediado por contradicciones de esta naturaleza, el cabudareño asume el imborrable lazo referencial que lo vincula con su pasado. Se privilegia una actitud contemplativa renovada de donde emana la templanza necesaria para reconocer en el polvoriento pretérito el sustrato nutricional de su presente: «mi madurez de estreno consistía en asimilar las ocurren-

cias de la vida con una propiedad que dejaba la amargura reducida a su mínima expresión»<sup>56</sup>.

La celebración de las fiestas decembrinas lo encaminó de vuelta a Cabudare. Persistía su intención matrimonial que había sido postergada por la coyuntura adulterina. Evitando la visita decisiva a Blanca, se dejó poseer por el frenesí pictórico. Los ojos curiosos, la destreza manual y los ágiles pies lo llevaron hasta Yaracuy con la intención de capturar en la cartulina los camiones cargueros que transitaban la región. Huía de Blanca y del marido de Teresa. Se rehusaba a asimilar la soltería y la humanidad envejecida de la mujer amada. En la plaza Bolívar de Nirgua conoció a un innominado profesor especialista en matemática y ciencias físicas. El encuentro con este viajero comporta un giro sustancial en la imaginaria novelesca. Su fortuita aparición introduce imágenes relativas a un paraíso. No se trata del Paraíso dantesco. Como ya enuncié previamente, lo elíseo en esta novela equivale a una sustancia arquetipal constitutiva del sujeto que se desplaza de manera continua hacia el futuro. Esta se encarna en la figura de la profesora Blanca Piñero —la Beatrice corderiana—, sin embargo, su realización más tangible tiene lugar en el último segmento de la obra, donde la presencia del «enviado pitagórico»<sup>57</sup> guía el trayecto culminante de un recorrido existencial que se inauguró en la doble orfandad cabudareña. Asistimos a la alegoría modernizada de la experiencia paradisiaca.

Desde el primer contacto, la compañía del profesor hizo resonar los acontecimientos vividos en Duaca, tanto los angustiosos asaltos de Gregorio y demás eventos asociados como la tutela persistente y tenaz del profesor

---

56 *Ibid.*, p. 312.

57 Cordero *dixit*.

Guzmán. El joven abordó la camioneta del otro viajero temeroso de aceptar una invitación sexual subyacente. Esta idea bullía aguijoneada por las reticencias juveniles, empero: «el profe estaba vaciado de una educación de manual de civismo y urbanidad con apéndice de buenos modales. Él contenía una urbanidad de linaje y una contención piadosa que no le permitían descargar en aquella extensión del camino»<sup>58</sup>. Juntos recorrieron la carretera central hasta San Juan de los Morros y se adentraron en los llanos vía Zaraza. La variedad paisajística deslumbraba la mirada sedienta del cabudareño. El crepúsculo larense ostentaba la categoría de maravilla exterior frente a la cual el hombre se aquieta como si su disposición interna pudiese reconocer el enlace móvil e irrevocable entre su alma y la grandeza vislumbrada. Ahora, otras visiones se acumulaban en el cesto de experiencias animistas.

El civismo del profesor se mantuvo cabal cuando presentó al acompañante la sensualidad de sus intenciones. La tolerancia y la capacidad de aceptación, relativas a su madurez y condición, le permitieron soportar el rechazo y replantear el cálido tono amistoso. Por su parte, el cabudareño afianzaba los rasgos de una personalidad fraguada en los hornos purgatorios de la Escuela Granja y el cuartel Jacinto Lara. Admitía la camaradería y limitaba los contactos corpóreos. Aceptaba el cortejo y se dejaba seducir por los gestos cariñosos y delicados de aquel «enviado arcángelico»<sup>59</sup>. El cabudareño procedía bajo «la necesidad imperiosa de recibir un respaldo definitivo e incondicional»<sup>60</sup>, esgrimía un doloroso reclamo dirigido al

---

58 *Ibid.*, p. 321.

59 Cordero *dixit*.

60 R. Cordero, ob. cit., p. 331.

ordenamiento superior y compensaba la pesadumbre de los años huérfanos con la riqueza que el profesor le brindaba.

Y el resultado ganancioso me dolía en el alma, puesto que un hombre viejo, bello y sabihondo como el aparecido se había convertido en instrumento mediador de aquella dádiva magistral cruzada como un reclamo informe de mi destino errante. Y ella me había sido otorgada a mengua del sencillo deleite del personaje misionero<sup>61</sup>.

Atravesaron la carretera de oriente y se dirigieron a las playas de Mochima. «Mis ojos [estaban] preñados del paisaje proteiforme. Visiones novedosas y estremecidas con una rojez fotosensible y vitalizadora hasta la decadente voluptuosidad»<sup>62</sup>. En playa Arapito sobrevino la revelación que le confirió al caminante guaro un puesto en las categorías del universo. La sedante amplitud conjuntiva del mar y la tierra, la diversidad de especies animales y vegetales dispuestas con cegadora sencillez en el ecosistema marino, la tutela paciente del matemático habían abonado la cosmografía interior del joven. Dibujaba tranquilo figuras antropomórficas sobre la arena. Aquel hombre surgido de los naranjales de Nirgua observó los trazos y el conjunto representativo. La evaluación arrojó un argumento a partir del cual el joven reordenaría los hitos de su existencia: «Hijo mío qué milagro... Esto es un verdadero milagro... Eres un artista... Un verdadero artista... Un artista de verdad... Esa figura parece sacada de los moldes griegos. La voz se amortigua hacia la última frase: ¡Eres un artista verdadero!»<sup>63</sup>.

---

61 *Ibid.*, p. 333.

62 *Ibid.*, p. 327.

63 *Ibid.*, p. 337.

El enunciado del experto había bastado para conceder como por arte de magia —verbo engendrador— un sentido operativo y enigmático a las travesías del guaro. Era un artista, «un artista del hambre y del engolillamiento en colitas, playas renombradas y cuartos de hotel para turistas»<sup>64</sup>. Pertenecía y se diferenciaba del grupo misceláneo constituido por hombres y mujeres dedicados a las artes. En él la artísticidad versaba en «cultivar y desarrollar un cotidiano y humano quehacer con el cual definiera una fusión de identidad en la perseverancia sin fin»<sup>65</sup>.

Finalmente, la alegría se diseminó por los jardines cultivados en Duaca. La rosa azul que el profesor Guzmán había pretendido arrancarle a la tierra comenzaba a florecer en virtud de la experimentación vital y el arte de proveerse un lugar, ahora sí, un lugar posible desde donde involucrarse con la realidad circundante y al cual retornar con el objetivo de emprender otro viaje porque «para existir, el hombre debe rebelarse»<sup>66</sup>: el viaje mítico se nutre de la rebeldía heroica y propicia la revelación. Ese «puestecito de ñapa»<sup>67</sup> no es una torre de marfil, quizá sea una Ítaca edificada sobre los jardines de la Escuela Granja, bajo el sol que curte la piel,

La sanadora alegría adquirida, gracias a la proximidad del enviado pitagórico, roció las regiones más íntimas del joven cabudareño. La voz narrativa verbaliza su convicción de que sería preciso entregarse a una forma de amor pagana donde otras mujeres se conviertan en el objeto de deseo. En un gesto sublimatorio, Blanca pasa a formar parte de una alianza puesta al servicio de la «creación

---

64 *Idem.*

65 *Ibid.*, p. 339.

66 A. Camus, ob. cit., p. 604.

67 Cordero *dixit*.



artística emplazada en las rosaedas donde la artísticidad de la vida era tan absoluta como la había proclamado el entusiasmo del profesor»<sup>68</sup>.

La despedida se concretó en un largo abrazo. El viajero de Nirgua condujo hasta el terminal del Nuevo Circo, en Caracas. Allí el cabudareño tomó un bus de regreso al estado crepuscular. El río Turbio recibiría a un hombre nuevo eximido del pasado doloroso. El perro callejero seguiría surcando avenidas. La curiosidad dibujaría una línea proyectiva donde se entrecruzan el pretérito reentendido, gracias a la revelación playera, el presente floral y las señas de un futuro incierto; este último calibrado por el arte de amar la vida, plasticidad que adviene tras aprehender la desesperanza de vivir.

---

68 R. Cordero, ob. cit., p. 341.



## Consideraciones finales

LA EJECUCIÓN de este estudio ha pretendido subrayar el tenor psico(mito)lógico de la muerte y su recurrencia en el imaginario de la narrativa de Rafael Cordero. En las obras analizadas, *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*, *Tiempo muerto de nostalgia* y *Na'guará*, la imagen de la muerte ocupa un lugar privilegiado, fomenta la orquestación de microcosmos ficcionales donde rigen diversos patrones arquetípicos dispuestos alrededor de la dinámica mortuoria. Su fuerza centrípeta se propaga fuera de los confines del texto novelesco o del relato e incorpora, en un movimiento giratorio, a los lectores. Estos podrían acudir a la universalidad atribuida a los argumentos narrativos para redimensionar la valoración de sus experiencias.

La muerte en Cordero aparece bajo la doble articulación de realidad empírica y realidad metafórica o simbólica. Algunos personajes fenecen según el desarrollo de la anécdota ficcional y, simultáneamente, el protagonista padece los efectos metamórficos de un descenso hacia los infiernos de su ser. En el fondo de las tinieblas abisales el hombre se encuentra consigo mismo, se reconoce miembro de una especie y, a la par, halla herramientas singulares para diferenciarse radicalmente del conjunto humano y seguir perteneciendo. La línea descendiente describe el trayecto que penetra las capas ópticas, morales y sociales

de la existencia. El hombre aniquila su individualidad hasta comprender el misterio de la *coincidentia oppositorum* donde lo sagrado y lo profano se identifican. Muere la materia que lo constituía física y espiritualmente, ya que este recorrido trae consigo dificultades que mortifican la carne y el alma. Germina un nuevo ser formado para la muerte sucesiva y el renacimiento concomitante. El hombre nuevo adopta una perspectiva desheroizada frente al hecho de vivir. Se proclama amante de la vida y asume el destino con la sabiduría de quien obra siguiendo el tesón de un carácter fraguado en el devenir descendente y ascendente, es decir, en el dinamismo subterráneo, en la experimentación alquímica. El vínculo que establece con los otros responde a esta cadenciosa melodía inspirada en la *participation mystique*.

La atmósfera alquímica que exalta los padecimientos de muerte y resurrección alude a la esfera del *homo faber* caracterizado por su anhelo de intervenir en los procesos naturales<sup>1</sup>. Por un lado, entendemos que el hombre moderno heredó ese afán de controlar la naturaleza y de sustituir el tiempo en el perímetro de su espacio laboral. En este sentido, Cordero nos presenta al alquimista contemporáneo personificado en el profesor Guzmán: su empeño por obtener de la tierra una policromía caprichosa violenta los compases biológicos de la rosaleda. Por otro lado, el autor construye personajes que, dada su configuración anímica son propensos a padecer los avatares alquímicos aunque el impetuoso deseo intervencionista dirigido hacia la naturaleza se diluye en virtud de un sentimiento perenne que llamaré *spleen* para eludir las connotaciones psiquiátricas relativas al término *melancolía*. Sin embargo,

---

1 Véase M. Eliade, *Herreros...*, ob. cit.

en el contexto de este trabajo los dos lexemas son intercambiables. Obviamente, he tomado el vocablo *spleen* de la poesía baudelairiana. Los escenarios poéticos de Baudelaire sostienen la batalla existencial acaecida entre la desesperanza, la melancolía, la angustia, el aislamiento y la realización de los ideales<sup>2</sup>. Puesto que los protagonistas corderinos proceden de la tradición filosófica edificada por Albert Camus, el *spleen* que a ellos concierne alberga en sus entrañas tanto los laureles inmanentes a la lucha antes mencionada como al sinsabor del fracaso. La quintaesencia de estos personajes radica en agenciar y sufrir la muerte y la restauración constante de los ideales.

Por otro lado, Heráclito de Éfeso afirma que «su carácter es demonio para el hombre»<sup>3</sup> (*ethos, anthropos, daimon*). En el hombre, los rasgos constitutivos del carácter se expresan con una especie de fatalismo (*ethos*) que enlaza las acciones de la criatura humana a la noción de hado, destino. Este fragmento remite a la sabiduría de la vida asequible a través de la investigación de uno mismo. Esta búsqueda responde a una fuerza humana intangible que abarca el poderío ejercido por lo divino. La travesía en pos de esta búsqueda se dirige de manera irremediable hacia los estratos subterráneos del ser. Los hallazgos se manifiestan en el carácter y este plasma su sello en todo lo que el hombre realiza. La actividad intrapsíquica, tácita en los planteamientos previos, coincide con una metamorfosis física y un desplazamiento cronotópico. Las transformaciones profundas que modifican el estado visible e invisible

---

2 Véase M. Bonfantini, «Las flores del mal», en González Porto-Bompiani, *Diccionario literario*, Montaner y Simón, Barcelona, vol. 5, 1967, p. 216.

3 Parménides-Heráclito. ob. cit., p. 247.

de la materia ocurren gradualmente y, en consecuencia, los acontecimientos pertinentes podrían ubicarse en una línea de tiempo sucesiva, borrascosa y prolongada.

Desde la perspectiva de la crítica literaria, el tipo de texto ficcional que contempla las premisas anteriores es la novela de formación. La terminología proviene del alemán *Bildungsroman*. Con este vocablo se designa un tipo de novela donde el protagonista desarrolla, en la extensión del relato, su personalidad. Dicho progreso puede englobar todas las edades del crecimiento, a saber: infancia, adolescencia y juventud, o concentrarse en los períodos críticos: adolescencia y juventud. En cualquier caso, la desembocadura de los hechos novelescos se registra, en la eclosión de la madurez. Esta modalidad narrativa se caracteriza por la búsqueda, asunto prototípico de la novelística universal. Por lo tanto, en estas obras el viaje es un elemento fundamental «entendido en sentido geográfico, como vía de conocimiento del mundo exterior o en sentido metafórico, como un buceo en el interior del hombre»<sup>4</sup>. Este viaje constituye un medio de iniciación a la vida, propicia la ruptura con el mundo anterior y estimula la actualización de las potencialidades humanas en aras de crear un esquema de valores personal armónico con las disposiciones colectivas que han sido experimentadas sin la plataforma ideológica que subyuga desde el exterior: «Las distintas experiencias de este itinerario existencial (...) constituyen hitos importantes en esa carrera de aprendizaje y desarrollo del héroe hasta alcanzar su madurez»<sup>5</sup>.

---

4 Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1999, p. 99.

5 *Idem*.

La teoría y la crítica literarias son prolijas en abordar rigurosos acerca de este género. No me interesa presentar una discusión con el propósito de redefinir el concepto ni dilucidar en qué subcategoría de *Bildungsroman* podríamos clasificar los tres libros de Cordero. Solo he pretendido afirmar que el *corpus* narrativo de este estudio es susceptible de ser catalogado como novela de formación o de desarrollo. Inclusive, el libro de cuentos *Tiempo muerto de nostalgia* podría formar parte de esta clasificación, pues su organicidad temática y estructural alude al itinerario existencialista que atribuimos a las novelas formativas. No me anima el furor de etiquetar las obras estudiadas, sin embargo, el análisis psico(mito)lógico y la postura hermenéutica que he implementado en la elaboración de este trabajo hicieron aflorar elementos característicos del *Bildungsroman*. Ignorar estas obviedades habría sido desatinado. Abordar exhaustivamente el territorio teórico del género en cuestión habría sido una desmesura (*hybris*), ya que esa labor rebasa los objetivos propuestos. En definitiva, las tres piezas de Cordero aquí analizadas ostentan el rasgo axial que según Bajtín caracteriza a este tipo de textos:

La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino. Este tipo de novela puede ser denominado en un sentido muy general, *novela de desarrollo del hombre*<sup>6</sup>.

---

6 M. Bajtín, «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México D. F., 2003, p. 212.

Así, en vez de alegar que el *corpus* referido pertenece al género *Bildungsroman*, afirmo, con mayor acierto, que su confección semántica y arquetípica se erige sobre la base de un circuito existencial a cuyo través se cristaliza el desarrollo del hombre. Estoy consciente de que introducir esta digresión técnica en las consideraciones finales podría desviar nuestro enfoque ya que, supone el examen profundo de ciertas variables literarias. No obstante, la afirmación apuntada se desprende de una lectura cuidadosa; es pues un descubrimiento colateral de mi hermeneusis arquetipalista.

Tal como expliqué antes, esta investigación ha sido motivada, en parte, por la carencia de estudios sistemáticos acerca de la narrativa de Rafael Cordero. Este autor tiene en su haber cuatro novelas publicadas: *La vida que me diste*), *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*, *Na' guará* y *Los cielos de Teulada*; y un libro de relatos, *Tiempo muerto de nostalgia*. Asimismo, es profesor jubilado de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y su nombre se asocia con una fructífera carrera intelectual. No obstante, el autor suma pocos lectores, pocas ediciones, pocos ejemplares y limitada distribución; razones que, añadiendo cierto desinterés suyo hacia el circuito comercial del libro, lo sitúan en la periferia de la ciudad letrada.

Este trabajo es el primer abordaje extenso y metódico que se realiza sobre algunos textos de Cordero. Mi deseo estribó en, por un lado, presentar la concreción de un ciclo de indagaciones personales de diversa índole acerca del tema y los postulados teóricos expuestos y, por otro, enfocar tres piezas, hasta ahora subvaloradas, que proporcionan valiosas reflexiones en torno a asuntos de envergadura universal y, simultáneamente, atestiguan la asimilación subjetiva de las vivencias colectivas. Lejos de magnificar la estirpe literaria de mi *corpus* de estudio,



he querido ofrecer las conjeturas de mi recorrido exegético inspirado en la tradición del Círculo Eranos.

De igual modo, me gustaría subrayar el hecho de que siempre han existido autores que por múltiples causas permanecen al margen de los beneficios derivados del *litteraconsumo*. Pero los agentes socioculturales implicados en la crítica, la academia y el mercadeo de productos literarios debemos asumir el quehacer divulgativo como una responsabilidad continua capaz de abolir las fronteras definidas por el canon y las ganancias comerciales.

Aunque la postura de Cordero podría entenderse como el ejercicio de una marginalidad facultativa, su incumbencia política, social y cultural es sobresaliente y sugiere una actitud casi aristotélica en relación con el grupo humano civilizado y su lugar de asentamiento, esto es, con la *polis*. De esta noción clásica, vigente como sabemos en la formación etimológica y conceptual de nuestro vocablo *política*, me interesa rescatar la premisa según la cual «una *polis* es ante todo un grupo de personas»<sup>7</sup>. La decisión de establecer una vida comunitaria subyace en el concepto de ciudad al cual se adicionan la manera en que se organiza el espacio territorial y la percepción que de la *polis* tienen sus congéneres en la escena internacional. Según creo, en los textos de Cordero es posible apreciar la metaforización del ideal griego adaptado a las características específicas del microcosmos narrativo. Esta metáfora se manifiesta en la condición desarraigada de las figuras protagónicas que transitan el espacio ficcional impelidas por una profunda necesidad

---

7 M. Nava, *Del concepto de polis entre los antiguos griegos*, Universidad de los Andes, Mérida, 2009, p. 16.

de pertenencia. Estos rasgos determinan el establecimiento de un nuevo tipo de relaciones:

una cierta manera de vivir en grupo (...). La *polis*, aunque se expresa a menudo colectivamente, es la suma de medios sociales diferentes que tienden a reagruparse según la edad, la profesión o la sensibilidad religiosa<sup>8</sup>.

Dejando de lado cualquier argumento autobiográfico, considero que los personajes corderianos y el propio autor —esto último sería más bien una hipótesis— encarnan un proceder político clásico que observa el sentido religioso trascendental y, por consiguiente, honra la muerte. Luego, resulta lícito despojar el lexema *necrópolis* de su acepción registrada en el *Diccionario de la Lengua Española* («Cementerio de gran extensión, en que abundan los monumentos fúnebres»), con el propósito de restituir la carga semántica originaria: ciudad de los muertos. Ahora bien, si ajustamos la palabra muerte (y sus derivados) a nuestros principios psico(mito)lógicos comprendemos la dimensión alegórica y arquetipal ligada a la voz *necrópolis*.

En este sentido, y evocando los planteamientos desarrollados en el segundo capítulo, resulta enriquecedor hacer notar que la filiación de Rafael Cordero con los narradores contemporáneos se traza en función del cariz arquetipalista adjudicable a los núcleos temáticos diseminados en sus novelas y relatos. Este hecho literario y psicológico sugiere el carácter ecuménico de la narrativa corderiana, el cual

---

8 *Ibid.*, p. 40.

podiera asimilarse a la propuesta que Waldo Ross<sup>9</sup> esboza acerca del imaginario cultural hispanoamericano.

Si bien es cierto que estas tesis nos permiten concatenar varios textos literarios a partir de las redes simbólicas urdidas en cada uno, debemos recordar que todas las piezas constituyen una realidad autosustentable. Por ende, ninguna amalgama de experiencias psíquicas colectivas funge como una plantilla instrumento de ejercicios hermenéuticos, más bien equivale a un reservorio de referencias arquetípicas que se manifiesta cuando las imágenes en las obras de arte trascienden los contextos locales.

Aquí he revisado la imagen de la muerte desde una postura arquetipalista. Dicho enfoque me ha permitido corroborar la inclinación de Rafael Cordero a circundar lo numinoso y a construir ficciones proteicas. De este modo, el autor escribe los afectos y las emociones que genera saberse un ser para la muerte. Sus personajes, espacios y motivos encapsulan la angustia, ofrecen a los lectores un testimonio vivencial y, al mismo tiempo, nos invitan en código literario a conjurar la necrosidad de nuestra *polis*, donde podríamos hallar la materia prima trasmutable.

---

9 Véase W. Ross, *Nuestro imaginario cultural*..



## Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante (1472/1999). *Divina comedia*, Madrid, Edaf.
- BACHELARD, Gaston (1982). *La poética de la ensoñación*, México D. F., FCE.
- BAJTÍN, Mijail (2003). «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», *Estética de la creación verbal*, México D. F., Siglo XXI, (pp. 200-248).
- BARRERA LINARES, Luis (1994). *Recuento*, Caracas, Fundarte.
- BARROSO, Natividad (2002). «Rafael Cordero: una mirada límpida de Terepaima», en Rafael Cordero, *Na' guará*, Barquisimeto, Universidad Yacambú, p. 9-12.
- BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- BETTELHEIM, Bruno (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.
- BLANCO MUÑOZ, Agustín (1996). «Cachalote y Rafael», en Rafael Cordero, *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*, Caracas, Cátedra Pío Tamayo-UCV, pp. 5-11.
- (2001). *La UCV está perseguida por los poderes* [Documento en línea]. Disponible: <http://>

- www.analitica.com/va/sociedad/educacion/5928983.asp, [Consulta: 2012, agosto 5].
- BLOOM, Harold (2006). *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Madrid, Santillana.
- BONFANTINI, Mario (1967). «Flores del mal (Las)», en González Porto-Bompiani, *Diccionario literario*, Barcelona, Montaner y Simón, vol. 5, pp. 213-216.
- BORGES, Jorge Luis (1949). *El Aleph*, Buenos Aires, Losada.
- CABALLERO, Manuel (2002). «Tiempo muerto de nostalgia», en Rafael Cordero, *Na' guará*, Barquisimeto, Universidad Yacambú, pp. 15-17.
- CADENAS, Rafael (2004). «Los cielos de Teulada» (Prólogo), en Rafael Cordero, *Los cielos de Teulada*, Pampatar, Casa de la Cultura, pp. 5-7.
- (2004). *Obra entera*, Valencia, Pre-Textos.
- CALDERÓN, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1960). *La vida es sueño, Teatro selecto*, Barcelona, Maucci.
- CAMPBELL, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras*, México D. F., FCE.
- (1994). *Los mitos*, Barcelona, Kairós.
- (2000). *Los mitos en el tiempo*, Buenos Aires, Emecé.
- CAMUS, Albert (1973). *Obras completas*, México D. F., Aguilar.
- CAÑIZALES, Francisco (1994). «Portal», en Rafael Cordero, *La vida que me diste*. Barquisimeto, UCLA, pp. 7-10.
- CAPRILES, Axel (2004). *La experiencia de pasión* [Documento en línea]. Disponible: <http://iaap.org/congresses/barcelona-2004/la-experiencia-de-pa>

- sion-en-el-filo-del-misterio-de-lo-psiquico.html [Consulta: 2012, enero 25].
- CASELLA, Mario (1967). «Divina Comedia (La)», en González Porto-Bompiani, *Diccionario literario*, Barcelona, Montaner y Simón, vol. 4, pp. 202-241.
- CASSIRER, Ernst (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México D. F., FCE.
- (1979). *Filosofía de las formas simbólicas*, México D. F., FCE.
- CASTILLO ARRÁEZ, Alberto (1967). *Al alba los centinelas nocturnos*, Caracas, Arte.
- (1982). *El brujo Pernía*, Caracas, Cabildo.
- CHOCRÓN, Isaac (1992). «La máxima felicidad», *Teatro II*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- (1996). *Confesiones literarias*, Madrid, Huerga y Fierro.
- CORDERO, Rafael (1993). *La vida que me diste (Cinco cartas a un hombre)*, Barquisimeto, UCLA.
- (1996). *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*, Caracas, Cátedra Pío Tamayo-UCV.
- (1997). *Tiempo muerto de nostalgia*, Barquisimeto, UCLA.
- (2002). *Na'guará*, Barquisimeto, Universidad Yacambú.
- (2004). *Los cielos de Teulada*, Pampatar, Casa de la Cultura.
- CRESPO, Luis Alberto (2004). «Para un Ulises inmóvil», *El país ausente*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor (1969). *Los hermanos Karamázov*, Barcelona, Círculo de lectores.

- DURAND, Gilbert (1971). *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos.
- ELIADE, Mircea (1959). *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza.
- (1973). *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama.
- (1974). *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- FAULKNER, William (1966). *The wild palms*, New York, Random House.
- FREUD, Sigmund (1973). «Disección de la personalidad psíquica», *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 2.
- FRYE, Northrop (1991). *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- GARAGALZA, Luis (1990). *La interpretación de los símbolos*, Barcelona, Anthropos.
- GARCÍA LORCA, Federico (1969). «Teoría y juego del duende», *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- GARMENDIA, Salvador (1988). *El capitán Kid*, Caracas, Grijalbo.
- (1991). *Memorias de Altagracia*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- (2003). «La disolución del compromiso», en Karl Kohut (comp.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Universidad Católica de Eichstätt-Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV, pp. 23-35.
- GERBASI, Vicente (1956). «Mi padre el inmigrante», *Antología poética*, Caracas, Ministerio de Educación-Dirección de Cultura y Bellas Artes, pp. 115-149.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1808/2006), *Fausto*, Madrid, Alianza.



- GRAÑA BEHRENS, Daniel (2009). *El llorar entre lo nahuas y otras culturas prehispánicas* [Documento en línea]. Disponible: <http://www.ojs.unam.mx/index.php/ecn/article/viewFile/17821/17001>, [Consulta: 2012, octubre 27].
- GRIMAL, Pierre (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- HEIDEGGER, Martin (1986). *El ser y el tiempo*, México D. F., FCE.
- HESÍODO (1978). *Teogonía. Los trabajos y los días. El escudo de Heracles*, México D. F., Porrúa.
- HILLMAN, James (1975). *Re-visioning Psychology*, New York, Harper and Row Publishers.
- (1978). *Las heridas del puer y la cicatriz de Ulises* [Documento en línea]. Disponible: <http://www.adepac.org/Newspapers/B-inf-decem-8-1.htm> [Consulta: 2012, julio 8].
- (1979). *The Dream and the Underworld*, New York, Harper and Row Publishers.
- (1983). *Archetypal Psychology*, Putnam, Spring Publications.
- (1999). *The force of character*, New York, Ballantine Books.
- (2007). *Pan y la pesadilla*, Girona, Atalanta.
- HUXLEY, Aldous (1992). *Huxley and God: essays*, San Francisco, Harper Collins.
- JAEGER, Werner (1957). *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México D. F., FCE.
- JAFFÉ, Verónica (1991). *El relato imposible*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- JASPERS, Karl (1977). *Escritos psicopatológicos*, Madrid, Gredos.

- JUNG, Carl G. (1964). *El yo y el inconsciente*, Barcelona, Luis Miracle.
- (1969). *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar.
- (1983). *La interpretación y la naturaleza de la psique*, Barcelona, Paidós.
- (2004). *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.
- , Karl Kerényi (2003). *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Siruela.
- KEATS, John (1819). *The vale of soul-making* [Documento en línea]. Disponible: <http://www.mrbauld.com/keatsva.html> [Consulta: 2012, febrero 9].
- KERÉNYI, Karl (1976). *Hermes Guide of Souls*, Zurich, Spring Publications.
- (1994). «Hombre primitivo y misterio», en VV. AA., *Arquetipos y símbolos colectivos (Cuadernos de Eranos)*, Barcelona, Anthropos, pp. 17-43.
- (1999). *Los dioses de los griegos*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- KOHUT, Karl (Comp.) (2003). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Caracas, Universidad Católica de Eichstätt-Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV.
- KRISTEVA, Julia (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1995). *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós.
- (2007). *Mito y significación*, Madrid, Alianza.
- LEZAMA, Homero (1974). *Diccionario de mitología*, Buenos Aires, Claridad.
- LINGS, Martin (2003). *Símbolo y arquetipo*, Barcelona, Sophia Perennis.

- LISCANO, Juan (1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Alfadil.
- LÓPEZ ORTEGA, Antonio (1995). *El camino de la alteridad*, Caracas, Fundarte.
- LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael (2003). *Eros y Psique*, Caracas, Festina Lente.
- (2009). *Dionisos en exilio*, Caracas, Festina Lente.
- MANN, Thomas (1993). «La bajada a los infiernos», *José y sus hermanos*, México D. F., Aldus.
- MATA Gil, Milagros (2003). «Los espacios alternos en la novela venezolana», en Karl Kohut (comp.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Universidad Católica de Eichstätt-Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV, pp. 214-226.
- MAY, Rollo (1992). *La necesidad del mito*, Barcelona, Paidós.
- (2011). *Amor y voluntad*, Barcelona, Gedisa.
- MAYR, Franz (1994). «Hermenéutica del lenguaje y aplicación simbólica», en VV. AA., *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*. Barcelona, Anthropos, pp. 317-381.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (1999). *Veinte años no es nada* [Documento en línea]. Disponible: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li\\_venez.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li_venez.html) [Consulta: 2012, junio 22].
- PARMÉNIDES-HERÁCLITO (1983). *Fragments*, J. A. Míguez (trad.), Barcelona, Orbis.
- MILLER, David (1974). *The New Polytheism*, New York, Harper & Row Publishers.
- MILLER, Jacques-Alain (2009). *La salvación por los desechos* [Documento en línea]. Disponible: <http://>

- www.ebp.org.br/enapol/09/es/texto/jam.pdf  
[Consulta: 2011, noviembre 5].
- MIRANDA, Julio (1998). *El gesto de narrar*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- MONASTERIOS, Rubén (2002). «La vida que me diste», en Rafael Cordero, *Na'guará*, Barquisimeto, Universidad Yacambú, pp. 13-14.
- NAVA, Mariano (2009). *Del concepto de polis entre los antiguos griegos*, Mérida, Universidad de los Andes.
- NEUMANN, Erich (1994). «La conciencia matriarcal», en VV. AA., *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Barcelona, Anthropos, pp. 45-96.
- (2007). *Psicología profunda y nueva ética*, Madrid, Alianza.
- (2009). *La Gran Madre*, Madrid, Trotta.
- NIETZSCHE, Friedrich (1977). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- NÚÑEZ, María Celina (1997). *Del realismo a la parodia*, Caracas, Memorias de Altagracia.
- ONETTI, Juan Carlos (2007). *Cuentos completos*, Madrid, Santillana.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés (1992). «Nuestro imaginario cultural» (Epílogo), en Waldo Ross, *Nuestro imaginario cultural*, Barcelona, Anthropos, pp. 159-404.
- (1994). «Hermenéutica simbólica», en VV. AA., *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Barcelona, Anthropos, pp. 223-315.
- OSTFELD DE, Gertrudis (2007). *Ecce Mulier. Nietzsche and the Eternal Feminine: An Analytical Psychological Perspective*, Illinois, Chiron Publications.
- OTTO, Walter (2006). *Dioniso. Mito y culto*, Madrid, Siruela.

- PANIKKAR, Raimon (1994). «Símbolo y simbolización», en VV. AA., *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Barcelona, España, Anthropos, pp. 383-413.
- PAZ, Octavio (1956). *El arco y la lira*, México D. F., FCE.
- (1998). *El laberinto de la soledad*, Madrid, FCE.
- PLATÓN (1983). *El banquete. Fedón. Fedro*, Barcelona, Orbis.
- PULIDO, Obdulio (1948). *Terepaima*, Caracas, Élite.
- QUERALES, Ramón (1997). «Un prólogo en dos cartas», en Rafael Cordero, *Tiempo muerto de nostalgia*, Barquisimeto, UCLA, pp. 7-22.
- RÍSQUEZ, Fernando (1993). «Feminidad y fantasía», en VV. AA., *Diosas, musas y mujeres*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 69-88.
- (2007). *Aproximación a la feminidad*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- RIVAS, Rafael Ángel, Gladys García Riera (2006). *¿Quiénes escriben en Venezuela? Diccionario de escritores venezolanos: siglos XVIII a XX*, Caracas, Conac.
- ROCHÉ, Henri-Pierre (1953). *Jules et Jim*, Paris, Gallimard.
- ROSS, Waldo (1992). *Nuestro imaginario cultural*, Barcelona, Anthropos.
- (1995). «Meditación sobre el mundo de Juan Solito», en Lyll Barceló Sifontes-Abreu (comp.), *Canaima ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 45-59.
- RUDINESCO, Elizabeth; Michel Plon (1998). *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós.
- SAID, Edward (2005). *Reflexiones sobre el exilio*, Caracas, Random House Mondadori.

- SANANES, Mery (1996). «Una gota tamizada de ternura», en Rafael Cordero, *Mi vida recomienza en Ponte Cestio*, Caracas, Cátedra Pío Tamayo-UCV.
- SATRAPI, Marjane (2007). *Persépolis*, Barcelona, Norma.
- STEINER, George (2011). *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Random House-Mondadori.
- TORRES, Ana Teresa (2003). «Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones», en Karl Kohut (comp.), *Literatura venezolana hoy, Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Universidad Católica de Eichstätt-Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV, pp. 56-65.
- TRUFFAUT, François (Dir.) (1965). *Jules et Jim* [Película], Francia, Les Films du Carrosse-SEDIF.
- VALÉRY, Paul (1941). *Melange*, Paris, Gallimard.
- VILLEGAS, Juan (1973). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, España, Planeta.
- ZIMMER, Heinrich (1999). *El rey y el cadáver*, Barcelona, España, Paidós.
- (2001). *Mitos y símbolos de la India*, Madrid, Siruela.

# Índice

<b>Introducción</b>	9
<b>Primera parte</b>	
<b>Declaración de principios</b>	17
EL VALLE DE HACER ALMA	23
EL HACEDOR DE IMÁGENES	30
EL SUSTRATO MÍTICO	47
«LAS ALMAS HUELEN AL HADES»	55
HERMES PSICOPOMPO	63
<b>Segunda parte</b>	
<b>Cordero en perspectiva</b>	71
MARGINALIDAD VOLUNTARIA:	
<i>NO MAN IS AN ISLAND</i>	77
<i>EX LIBRIS</i> CORDERO	89
<i>MI VIDA RECOMIENZA EN PONTE CESTIO</i>	99
<i>TIEMPO MUERTO DE NOSTALGIA</i>	102
<i>NA'GUARÁ</i>	107
<b>Tercera parte</b>	
<b>Necrópolis</b>	
<b>Necropolitanos</b>	117
<b>Condenados por la historia:</b>	
<i>Mi vida recomienza en Ponte Cestio</i>	121

<b>Con los talones rugosos sobre el pavimento:</b>	
<i>Tiempo muerto de nostalgia</i>	153
<b>El único lugar imposible: Na'guará</b>	181
<b>Consideraciones finales</b>	227
<b>Bibliografía</b>	237



*Necrópolis*

se imprimió en octubre de 2019 en los talleres de la  
FUNDACIÓN IMPRENTA DE LA CULTURA,  
Miranda, Venezuela.  
Son 5000 ejemplares.

# Necrópolis

## La muerte en la narrativa de Rafael Cordero

María Julieta Cordero

ENSAYO

**E**ntendiendo que la vida deviene en muerte, el ser humano se encuentra consigo mismo al abordar estos asuntos a través de las representaciones artísticas que, de la pintura a la literatura, nos enfrentan con los efectos del descenso hacia las profundidades del ser. *Necrópolis* explora el tema exhaustivamente partiendo de los conceptos de imagen, mito y arquetipos desarrollados por Jung, Kerényi, Hillman, entre otros, con lo se propone «subrayar el tenor psico(mito)lógico de la muerte y su recurrencia en el imaginario» de Rafael Cordero. La autora, atravesando las imágenes de muerte, contextualiza la narrativa de este autor suburbano en el marco específico de los discursos bajo los de la dupla canon-academia influye en la revelación de la narrativa venezolana.

**María Julieta Cordero** (Caracas, 1985). Licenciada en Letras y Magister en Literatura Venezolana, se interesa de manera formal por el psicoanálisis. Se ha desempeñado como profesora de Lingüística en la Universidad Central de Venezuela, así como traductora e intérprete de inglés y francés para el diario *El Nacional* y para «Arquetipos», revista venezolana de psicología. Es miembro fundador de la Sociedad Venezolana de Estudios Clásicos.

ISBN: 978-980-01-1998-3



9 789800 119983



Gobierno **Bolivariano**  
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular  
para la Cultura