



# **ESCRUTADORES DE ALMAS ESQUIVAS**

*A bonus track de ensayos dispersos sobre literatura venezolana*

*José Carlos De Nóbrega*

## **ESCRUTADORES DE ALMAS ESQUIVAS**

*A bonus track de ensayos dispersos sobre literatura venezolana*

### **Ediciones MinCI**

Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información

Final Bulevar Panteón, Torre Ministerio del Poder Popular para la

Comunicación e Información. Parroquia Altagracia, Caracas-Venezuela.

Teléfonos (0212) 802 83 14 / 83 15

**Rif: G-20003090-9**

### **Nicolás Maduro Moros**

Presidente de la República Bolivariana de Venezuela

### **Jorge Rodríguez**

Vicepresidente Sectorial de Comunicación y Cultura (E)

### **Harim Rodríguez**

Viceministro de Planificación Comunicacional

### **Gustavo Cedeño**

Director General de Producción y Contenidos

### **Kelvin Malavé**

Director de Publicaciones

Edición y corrección de textos

### **Maria Aguilar, Ricardo Romero**

Diseño, diagramación y portada

### **Luis Manuel Alfonso**

Depósito Legal: DC2018000587

ISBN: 978-980-227-378-2

Edición digital en la República Bolivariana de Venezuela

Abril, 2018

# **ESCRUTADORES DE ALMAS ESQUIVAS**

*A bonus track de ensayos dispersos sobre literatura venezolana*

*José Carlos De Nóbrega*





## NOTA EDITORIAL

A propósito del día del libro, les presentamos estos ensayos sobre literatura venezolana, que han sido desarrollados por el autor en distintos momentos y que constituyen un breve panorama de su obra escrita. Algunos de ellos publicados en títulos como: *Derivando a Valencia a la Deriva* (2007), *Salmos Compulsivos por la Ciudad* (Letralia, 2008) y *Salmos Compulsivos* (Protagoní c.a., 2011), además de aparecer en el blog *Salmos Compulsivos* [www.salmoscompulsivos.blogspot.com](http://www.salmoscompulsivos.blogspot.com).





## DEL FICHERO COMO ANTIORÁCULO: LOS CARNETS NEGROS DE PEDRO TÉLLEZ

De este pequeño libro (Fichas y Remates, Predios, Valencia, 1998), segundo de su autor, se desprende la fascinación por lo objetual en tanto receptáculo de objetos e impresiones diversas y dispersas que pretende un orden de cosas, pudiendo ser el criterio reconstructivo o destructivo. Tenemos como ejemplos los archivos policiales, los museos en toda su maníaca taxonomía y afán curatorial, amén de los zoológicos y las bibliotecas. Sólo que nadie puede determinar aún algún criterio válido de clasificación y posterior acomodo del pensamiento. Ya nos lo advertía desilusionado Georges Perec: “El resultado de todo ello desemboca en categorías realmente extrañas, por ejemplo, una carpeta llena de papeles varios con la inscripción PARA CLASIFICAR; o bien una gaveta

etiquetada URGENTE 1 que no contiene nada (en la gaveta URGENTE 2 hay unas viejas fotografías, en la gaveta URGENTE 3, cuadernos nuevos).

“En síntesis, me las arreglo”. En el despacho de los compartimientos estancos: se comprime un baúl lleno de cartas amarillas y flores marchitas en uno de los intersticios de la rocola del Bar *Las Quince Letras* (A Nino Bravo in memoriam).

Pedro Téllez asume el dilema apelando al fetichismo, ello en un juego de simulación cifrada: lo que en una primera lectura arroja la candidez digna de un viajero de Indias, no es más que la elaborada manifestación del más perturbador de los cinismos. Por ejemplo, las fichas para la mesonera son como las filacterias en el brazo izquierdo de los fariseos: “Acumula fichas trago a trago, eso hace el día (la noche)”. Tenemos otra de sus caracterizaciones: “El encargado son dos, pues en todo Bar hay por lo menos dos encargados vigilándose mutuamente; (...) así el dinero es protegido en una forma indirecta, moral. El dueño, un portugués dueño de varios bares, o un Bar muy grande propiedad de varios portugueses”. Diagnóstico inequívoco de la mentalidad fascista y salazarista patente en la mayoría de las organizaciones empresariales lusitanas, sino indagemos en uno de sus paradigmas clásicos: la estructura nepótica y chauvinista del Central Madeirense. El recurso al aforismo como fetiche del pensamiento, se traduce en la reversión sofística y conceptual: Trabajar



como una panadería para comprarse un burro, tal pareciera ser el destino del exilio portugués. Se cambia la vida nómada del que desertó de la Guerra de Angola por el combate cotidiano y sedentario en el negocio.

El texto asume su tonalidad “menor” sin atavíos estilísticos ni extrapolaciones abigarradas de la cotidianidad del autor. Antes que ser voluminoso tomo confesional, este fichero de un plástico rayado y depreciado por la entropía, constituye un ready-made minimalista en la acepción atribuida a Lichtenberg: “es sólo un librito de patrullaje que busca el sitio donde pueda anclar uno mayor”. De los Diarios nos decía Salvador Garmendia: “Un cristal empañado, cubre la apariencia de alcoba cerrada donde el pensamiento se refugia, descartando la compañía de sus semejantes. Por eso el aforismo, en su vaguedad hipnotizante y su inclinación a las contradicciones, tal vez sea la forma literaria más adecuada para revelar la intimidad de un pensador”; virtud que encadena los 89 aforismos del libro *Fichas y Remates* de Pedro Téllez, sólo que el entenebrecimiento de la escritura no radica en la vaselina con que se unta el lente, sino en la procacidad ociosa de los que reproducen interminablemente la cadena de San Onofre en los billetes de cinco bolívares. La autobiografía de Pedro Téllez abarca un intervalo de 25 aforismos (5 x 5), en tanto que el presidente Bill Clinton ameritó de cuatro horas de interpelación para relatar lo que le hizo a Mónica Lewinski con un tabaco entre manos. Bien lo adujo Gracián: “lo bueno, si breve, dos veces bueno. Y aún lo malo, si poco, no tan malo” y “Sin mentir, no decir todas las verdades”.

La segunda parte del libro titulada “En Valencia”, si bien no redonda en los achaques románticos de sus cronistas, tampoco trasunta el resentimiento de forasteros que la han aniquilado desde la tribuna política. Refleja una ciudad mustia y cobriza, provinciana pero no por ello aburrída como una vez lo manifestara Bryce Echenique en uno de sus libros. Se deja querer en su misma decadencia. Se regodea en los polvorientos mesones de los remates de libros, la mayoría ya desaparecidos. Si bien algunos lectores inescrupulosos se topan con algunos libros mal puestos sin mediar la amistad ni la camaradería, en tales espacios –como lo apunta Téllez- libros insólitos nos encuentran de improviso: “ Aprender a pasear por los buhoneros con la seriedad con que se entra a la biblioteca, hacer silencio y tocar los libros como un ciego”. Resume la enmarañada aleatoriedad de las lecturas y los hallazgos en correspondencia con el entorno inhóspito y caótico del centro de Valencia.

Finalmente hemos de suscribir el epíteto que el prologuista del libro otorga al autor: “Pedro Téllez podría ser considerado, nada menos, como el Conny Méndez de la ensayística valenciana”. Y a las pruebas nos remitimos: Tomando en consideración que su primer libro *Añadir Comento* vio la luz en 1997, y que *Fichas y Remates* se edita este año (1998), tenemos –según la Tabla de Sendero de Vida en el texto *Numeralogía* de nuestra Conny- que le corresponde el ocho, número del PODER. Su elemento es la Tierra, por lo tanto “Debes aprender las leyes que rigen el dinero, su acumulación, su

poder y su uso”. Se ha rastreado la figura en la alfombra que justifica la lectura del libro: “Frecuentes saldos, mudanzas. Para comprar uno a uno estos libros no hizo falta mucho. ¿Para leerlos? Necesitaré dinero”. Acompaña a Lichtenberg hecho el llamado al público lector: “Quien tenga dos pantalones, que venda uno y compre este libro”.

En definitiva, Pedro Téllez se ha salido con la suya: la disposición de las fichas no es tan “bonita” ni tan “mecánica” como la de las piezas de ajedrez contempladas por Duchamp; lo que se lee piedra de ángulo significa la perversa piedra de tropiezo. El árbol de la vida está poseído por la tiña, del mismo modo que la actitud exprimidora y no metafísica del ensayista respecto a una temática banal y lánguida en apariencia. Téllez reivindica lo que denominó Baudrillard el arte de la simulación, la condición estafadora y burlona de aquellos que evidencian la plana configuración de nuestro mundo por vía de la sorna y el desenfado.

Valencia, noviembre de 1998.



**EPITAFIO PARA  
EL CIUDADANO CRISPIN LUZ**  
*A María Narea, un Paraíso de Dulzura.*

En el escalofriante relato “La Muerte de Iván Ilich” de León Tolstoi, se repite a modo de estribillo las palabras “fácil, agradable y decorosa” por medio de las cuales Iván Ilich mienta y caracteriza su ideal de vida burgués: Siendo un bien acomodado funcionario de la administración de justicia zarista, “lo principal que (...) tenía a su disposición era el trabajo. Este mundo concentraba para él todo el interés de la vida”(1). El estar conciente de su poder, de su función social –que le permitía abusar del prójimo-, amén de saberse el severo y principal actor del tribunal, “le producían honda satisfacción, y, junto con las charlas de los compañeros, las comidas y el whist, daban un contenido a su vida. De este modo, en general, la vida de Iván Ilich seguía marchando tal y como él

consideraba que debía marchar: de una manera agradable y decorosa” (2). Paralelamente, otro personaje hacía de las suyas –mejor dicho, se dejaba llevar por el orden de cosas establecido- al otro lado del Atlántico. Su nombre es Crispín Luz y protagoniza la novela “El Hombre de Hierro” de un tal Rufino Blanco-Fombona, escritor venezolano que la había publicado en 1907 bajo el sello editorial de Tipografía Americana. Esta vez, Crispín tenía como slogan “mis derechos, los derechos que la sociedad y la iglesia me acuerdan”, traducido en el paradigma del buen ciudadano que no duda en ningún momento de su rol impuesto de guisa inconsulta por la sociedad. Pero, valga la coincidencia, ambos personajes sucumben a una serie de situaciones extremas que desdican y pervierten su modus vivendi (es de hacer notar que ambos textos se inician con la muerte del protagonista). Encuentro no sólo argumental, sino también temático: El hombre confrontado por las circunstancias desilusionantes del entorno, preocupación por demás universal (v.g. El Quijote de Cervantes).

“El Hombre de Hierro” supone un momento importante de nuestra literatura, pues la conciencia novelística venezolana adquiere mayor madurez y personalidad gracias a la influencia del modernismo -además de Blanco-Fombona, se erigen notables figuras tales como Manuel Díaz Rodríguez y Pedro Emilio Coll-. Revistas literarias como “El Cojo Ilustrado” y “Cosmópolis” fueron los medios que divulgaron la estética modernista en el país, terreno abonado por la influencia del simbolismo y parnasianismo francés, y la sintomatolo-

gía afrancesada del gobierno de Guzmán Blanco, patente por ejemplo en la conversión de Caracas en una pequeña París. Sólo que el poco benévolo marco histórico, político y social signado por la inestabilidad de Venezuela en todos sus órdenes (los efectos devastadores de la Guerra Federal, la partición del país –hoy día podríamos decir balcanización– por obra y gracia del caudillismo, el oprobioso fardo de los empréstitos extranjeros, entre otros factores), provocaría un shock que atribularía a esta camada de intelectuales. La novela “Ídolos Rotos” de Díaz Rodríguez, publicada en 1901, explicita la desazón de Alberto Soria ante el caos que embarga al país: la montonera soldadesca profana la Escuela de Bellas Artes esculpiendo en su alienado corazón –el cosmopolitismo compulsivo– el FINIS PATRIAE que le empujará al exilio. Atmósfera desesperada que prefiguraría el bloqueo de las costas venezolanas por la flota anglo-alemana el 9 de diciembre de 1902, iracunda gesticulación anticolonialista de El Cabito interpuesta (similar a la del general Noriega en Panamá años después).

Más allá del típico pesimismo modernista ante la realidad histórico-social, “El Hombre de Hierro” se nos muestra como una requisitoria de mucha hiel contra el conformismo del hombre respecto a la tenebrosa trama de relaciones que impone una sociedad en proceso de descomposición. Tanto Crispín Luz como Iván Ilich son sus víctimas propiciatorias: Han errado su destino en la aparente anchura y confortabilidad del camino (en el primero es la sumisión, en el otro el

prestigio social) que no es más que el atajo sin salida de su despropósito vital. Ambos, asumen con eficacia su rol cual hormigas antropomórficas arrastrando a la madriguera las provisiones que no disfrutarán jamás en el invierno; necios que no comprenden que hay que atrapar el día, viviéndolo con intensidad. Sus casos rayan incluso en lo grotesco, es bien obscena su ceguera en la consideración de su alrededor: “Ni aún la claridad del sol les revelaba cosa inteligible. Todo surgía y se borraba ante sus ojos de cierta manera inconexa y falta de propósito” (3). Pese a que el mundo se le derrumba inexorablemente a Crispín, éste procura sostenerse en sucesos que tienen la simiente del masoquismo: la búsqueda de uvas silvestres en Macuto remedando las ocupaciones de su esposa María durante el proceso de convalecencia (como se sabe el remedio fue mitigar su ardor erótico en los brazos de Brummel), “mordiscando las acres uvillas playeras, y gesticulando, con la dentera que produce la acrimonia de las uvasyemas”(4); o la abnegación desesperante del padre en el cuidado del ansiado hijo, engendro si no de la infidelidad, sí del envilecimiento de la relación matrimonial: “Las noches las pasa en claro el pobre Crispín, con su hijo en los brazos (...) Éste ni siquiera llora. Los pies y las manos, enormes para un diminuto ser, se agitan en el aire, la boca hace una mueca dolorosa, y vuelta a caer en el quietismo cadavérico(...) De sus ojos fluye un pus amarillento, como si el pobrecito mirase por dos úlceras”(5)-esta última e inquietante descripción nos hace evocar el film “El bebé de Rosemary” que advierte la co-

tidianidad del terror producto del acecho de nuestro ámbito-. El consecuente es a la medida del antecedente: El ser cobijado por una madre castradora en la ausencia de la figura paterna, Doña Felipa, quien le espetaba cuando niño y cuando adulto su decepción matrimonial. Halla su hogar en la Casa Perrín y Cía., siendo el padre sustituto el señor Perrín, enjugando en su pañuelo no sólo el copioso sudor de la calva sino el insomne cerebro cavilando redondos negocios a la vera del oportunismo político. Un pasaje extraordinario de la novela es, sin duda, aquel referido al trabajo suplementario de Crispín sobre las bondades medicinales del extracto de coca: espoleado por los celos, yuxtapone el producto de su investigación con una torturante imagen de María sobre un trasatlántico ceñida la cintura por un rubio amante despidiéndose de él para siempre. De allí proviene la índole de su mal, la actitud timorata y tibia ante la vida, sin el entusiasmo ni la embriaguez de espíritu para la danza loca ni el quebrar un vaso contra el espejo. En esta novela, Blanco-Fombona pareciera orientar el lenguaje a la pincelada satírica y cruenta como el Goya de los Caprichos. Su voluntarismo y acendrado egotismo, paradójicamente, le compelieron cual Doctor Frankenstein a desafiar la mezquindad de su entorno creando un monstruo autómatas, pero monstruo al fin, en tanto sino de su tiempo histórico: el buenazo de Crispín Luz, con ojos de búho y famélica complejión física y psicológica. Podríamos especular entonces que Blanco-Fombona es un gran terrorista sin apelar precisamente a los códigos de la novela gótica.



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

#### NOTAS.

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

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

(3) Joseph Conrad: *Una Avanzada del Progreso*, Laertes S.A. de ediciones, Barcelona, España, 1979, página 27.

(4) Rufino Blanco-Fombona: *El Hombre de Hierro*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1999, 2da. Edición, página 167.

(5) Rufino Blanco Fombona: *opus cit*, página 213.

Valencia, febrero del 2001.



## GUILLERMO MENESES Y EL ACECHO JESUÍTICO

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

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

San Ignacio de Loyola: Ejercicios Espirituales.

No soy de aquellos que consideran dividir la obra narrativa de Guillermo Meneses en dos individuos diferentes, o peor aún, en dos antípodas a los efectos de una aproximación que se precie de ser pertinente. Tal cuestionado “razonamiento”

me parece válido, por ejemplo, en el lúdico acometimiento de un texto narrativo. Es el caso del cuento *La Vida Privada* de Henry James: el personaje protagonista, un afamado escritor, se escinde en dos; el uno, exhibiendo su carisma en los grandes salones e infaltables ágapes; y el otro, rumiando su misantropía en la oscuridad de la habitación de trabajo. No hay dos escritores denominados Guillermo Meneses 1 y 2; se nos antoja más prudente y adecuado hablar de dos momentos susceptibles de diferenciación en su obra cuentística y novelística. Bien lo asevera Javier Lasarte (1999):

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

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

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

je alienado en el inhóspito paisaje urbano. Siguiendo a Robert Musil: “El envilecimiento es una soledad más y un nuevo muro más sombrío”.

*Adolescencia*, uno de sus primeros cuentos publicado en 1934, constituye un particular y breve ejemplo de lo que los alemanes categorizaron con el nombre de bildungsroman o novela de formación (1). Recrea la atribulada rebeldía de Julio Folgar contra el orden establecido a su alrededor: el moralismo del hogar encarnado por doña Isabel, su madre; y el severo y acucioso puritanismo, si así puede decirse, de la atmósfera del Colegio Jesuita bajo la impronta espiritual del padre Echevarrieta. Sólo que la rebeldía venía aparejada con los ardores y el paladinismo de la adolescencia: el tener a su merced el mundo y el tiempo, anchurosos por demás. El clímax del relato se hace objeto y símbolo cuando Julio graba en el guayabo el contrato por medio del cual pide al Diablo la satisfacción plena de su concupiscente sed. Sugerido el coito con la negra Mariana, la lavandera, un Folgar acosado por la culpa se rinde ante el padre Echevarrieta, siguiendo quizá las emblemáticas máximas jesuitas *perinde ac cadáver y ut senis baculus*, confesión del cuerpo inerte sostenido por el bastón de un anciano. Si bien el final de la historia fue juzgado como flojo y pacato, además de lo unidimensional de su tratamiento lineal, este cuento es perfectamente rescatable por aspectos tales como la pericia narrativa apuntalada en la técnica del ensamblaje de “materiales” variados en la configuración del discurso (el largo y tedioso discurso final del padre Echevarrieta a los que pronto

egresarán del Colegio, la letra del foxtrot “*Salomé*”, el retrato juvenil de la madre de Julio Folgar, los cuales se fundirán y reharán en la febril imaginación épica y sensual del adolescente protagonista), cosa poco frecuente en nuestras letras de aquel entonces. Otro punto a favor, estriba en la tensión erótica, psicológica y existencial del personaje púber contrapuesto a un entorno oprobioso y asfixiante, muy a pesar del bucolismo de la Caracas de principios de siglo. Al respecto, Domingo Miliani (1973) declara que “Es la ruptura, como en Joyce (2), con el esquema paterno, la fijación maternal, edípica del Eros y su descubrimiento en una sirvienta negra. Ese despertar cierra el cuento de Meneses”. Julio Folgar se prueba ante el espejo las máscaras que componen el juego de simulación que es a la vez la conformación de la personalidad, de la línea de sombra que según Conrad significa el umbral de la adultez. Condicionada al final por el acecho de la atrición –temor al Infierno, excitado los sentidos por la chamusquina de las almas en fuego y azufre, amén de los alaridos y las blasfemias de los condenados- que calza con el utilitarismo terrorista de la Escuela Jesuítica. Hasta este instante, la biografía nos presenta en 1928 a un joven Meneses recién graduado de bachiller, egresado del Colegio San Ignacio, encarcelado y agobiado por los trabajos forzados en Las Colonias, luego de participar políticamente en contra de la dictadura gomecista. Sus medallones y escapularios fueron echados y pisoteados en un gesto de disconformidad.

*La Balandra Isabel* llegó esta tarde, también de 1934, es un cuento que pese a su estructura tradicional, llamó la atención

de la crítica y los lectores de la época. Tanto en los denuestos de godos y liberales, como en los elogios de lectores menos desprevénidos. Representa el punto más alto en el inicio del intervalo creativo de la obra narrativa de Meneses. Coincidimos con Orlando Araujo (1988) en cuanto a que este cuento simula el cierre de la figura, pues se estructura de forma abierta “en espiral que arrancando de un centro enigmático, al mismo tiempo vivencial y ontológico, vuelve a él y lo circunda como una serpiente interminable cuyos anillos enroscan y aprietan a una víctima que no se rinde” (p. 34). El enfoque realista de la anécdota, centrada en la vida de personajes marginales a la vera del puerto de La Guaira, no oculta una noción cíclica del tiempo que raya en el fatalismo, más allá del determinismo político y socioeconómico de la coyuntura histórica, el positivismo en boga: Las Máscaras no salvan al hombre, más bien lo cosifican en la calma chicha de una existencia mustia y desesperanzada. Martinote no es más que un sucedáneo de Segundo Mendoza, víctima en pos del cuerno de la abundancia allende el mar, victimario de las románticas aspiraciones de Esperanza en cuanto a redimir su vida atada aún al catre del lenocinio. La masa de meretrices y marineros bailan danzones y boleros toda la noche, embriagados en la esperanza fútil de amores correspondidos y fortunas por venir. Si bien el texto responde aún a los cánones del criollismo y el realismo, sobre todo en lo concerniente al afán didáctico y moralizante, la mirada sobre los personajes está revestida de ternura y cierta simpatía solidaria respecto a su destino



inevitable. Es ilustrativo el estribillo “¿Qué será lo que tiene que decir Esperanza?” (Meneses, 1999, p. 31) musitado por el narrador y más adelante por Segundo (“¿Qué es lo que me tienes que decir?”, p. 32), a la manera de los melodramas radiales tan de gusto en la Cuba de antes de la Revolución. No es casual entonces la visión melodramática del cuento en el film homónimo de Cristhensen (1950) –ajustada por cierto al paradigma del cine mexicano- protagonizado por Arturo de Córdova, Néstor Zavarce y Tomás Henríquez. En resumidas cuentas, se descuelga la ubicuidad del sacerdote jesuita, facilitada por un intrincado sistema de pasadizos secretos, acechando y reconviniendo piadosamente a los indios guaraníes en estado pecaminoso, teniendo la selva paraguaya como escenario. Se trata de un Guillermo Meneses optimista e ilusionado en el ideal del progreso.

*Borrachera* (1936) y *Luna* (1938) son cuentos de una índole distinta en cuanto a la consideración moral, no moralista, de los personajes. En el primero de los casos, *el negro Antonio* es expuesto en toda su precariedad y miseria: alienado, tragado y vomitado por la monstruosa urbe, cuya fealdad es sobredimensionada en el “trance” de la ebriedad. A contracorriente de los cuentos anteriores, no encontramos descripciones exterioristas, directas y románticas de la ciudad, por el contrario, el sórdido paisaje se insinúa acosando a este negro pobre, aturdido por la borrachera: “Atravesando sueño, cansancio y borrachera, la idea del trabajo lo despertó. Debía estar en el almacén rápidamente” (Meneses, 1999, p. 64). El obrero a

merced de un círculo infernal: de la maloliente buhardilla a la explotación del almacén, siendo la taberna el descanso de la escala que sólo conduce al envilecimiento, *cuesta abajo en la rodada*. Especulando su teoría de los espejos, Meneses (1953) comenta: “Si me dedicara a cazar las imágenes de entonces, podría pensar en las fronteras de la miseria que eran los callejones del barrio cercano, en la sombra de la escuela” (p. 69). Muy a pesar de su estructura lineal, *Borrachera* acierta en exhibir en atisbos la fragmentación de la conciencia de Antonio, su protagonista atribulado. La transición del paisaje rural (al modo de la Arcadia, el mundo perdido) hacia el urbano fluye de la canción materna (“Antonio Retoño / mató a su mujer / con un cuchillito / del tamaño de él”) a la estridencia de la rocola en el botiquín. Al igual que en *Luna*, el personaje protagónico no puede dar rienda suelta a su lado oscuro, en tanto vía posible de expiación y liberación: Ni Antonio asesina a la horrenda puta –víctima propiciatoria que sustituye a la ciudad- con la cual cohabitó en el chirriante y oxidado camastro, ni el indio Malavé logra en el acceso etílico –a falta de hembra- consumir el incesto; ambos cercados por el sombrío mecanismo de la represión enclavada en el resentimiento. Las expresiones que remedan el mágico mantra, el “Quiero. Quiero” de Antonio y el silbido “Ti-ti-ti” de Malavé, no constituyen conjuros que reviertan la áspera y dolorosa realidad que trajinan, tan sólo un estupendo recurso fónico y metafórico del cual se vale Meneses en el acto de enhebrar la trama.

Finalmente, *La Mano junto al Muro* (1951), consolida la búsqueda y los hallazgos de la narrativa menesiana desde sus inicios mismos. Jesús Puerta (1999) lo resume de manera hartamente pertinente:

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

El paisaje urbano va a la par del discurso narrativo, centrado no en la anécdota y sí en la fragmentación del lenguaje. El burdel de puerto, antes un antiguo castillo, supone la devastación de la ciudad romántica y afrancesada de Guzmán Blanco, la cual cede su lozanía al asfixiante y caluroso enseñoreamiento del concreto y el hacinamiento en compartimientos estancos. El espejo del cuartucho de Bull Shit, la meretriz asesinada, roe quebrando en pedazos el entorno revelando tan sólo sombras (“La vida de ella podría pescarse en un espejo... O su muerte, Meneses, 1999, p.177). El tema del relato no se afina en la resolución del asesinato, por el contrario, la trama policial forma parte del juego de simulación que apunta más bien a una consideración del tiempo,

de lo efímero de la existencia. No la depreciación del tiempo histórico, sometida a los caprichos de las concepciones historiográficas; el relato se refiere más bien a la acción erosiva y disolvente de la entropía, pues el paisaje y los personajes se van desmoronando en las idas y las vueltas cíclicas de los pasadizos y callejones sin salida que propone su discurso. Impera una preocupación de orden metafísico y ontológico. La voz narrativa, forjada la atmósfera nihilista, titubea una y otra vez, se hace repentina y monocorde como el habla de los borrachos antes sus convidados de vidrio. Se metamorfosea y quebranta en los personajes por demás desdibujados, imitando los efectos lumínicos de los lienzos del demiurgo Reverón. “Engañarse y engañar, ocultando que sólo son fantasmagorías que en cada quien tienen su origen, su asidero y su final. Sombras que, en algún momento, pueden aparecer más eficaces que la realidad” (Meneses, 1953, p. 71).

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

Maracay, marzo de 2005.

## NOTAS.

Como ejemplos dispersos de este género tenemos *Las Tribulaciones del joven Törless* de Robert Musil, *Retrato del Artista Adolescente* de James Joyce, *La Línea de Sombra* de Joseph Conrad y *El Lobo Estepario* de Hermann Hesse, o *Piedra de Mar* de Francisco Massiani.

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

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Araujo, Orlando (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.

Lasarte, Javier (1999). Prólogo en *Diez Cuentos* de Guillermo Meneses. Caracas: Monte Ávila. Páginas VII-XXXII.

Meneses, Guillermo (1999). *Diez Cuentos*. Caracas: Monte Ávila.

Meneses, Guillermo (1953). Teoría de los Espejos. *Revista Nacional de Cultura*, 100 (1), 69-73.

Miliani, Domingo (1973). *Prueba de Fuego*. Caracas: Monte Ávila.

Puerta, Jesús (1999). *Modernidad y Cuento en Venezuela*. Valencia: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad de Carabobo.

**ANDRÉS MARIÑO PALACIO Y SALVADOR GARMENDIA: DOS VOCES DE LA DIÁSPORA**  
*A Slavko Zupcic y a Pedro Téllez, escrutadores de almas esquivas.*

He aquí una aguda percepción del cuento como género literario en el indudable y flexible marco de la transdisciplina: “El cuento –cuando se quiere ser realmente cuentista-, hay que entenderlo poéticamente, rendirle culto, inclinarse ante su forma apretada y densa, donde la vida parece terminar siempre y no termina nunca” (Mariño Palacio, 1967, p. 73). Máxime cuando proviene de una voz de la diáspora, la del escritor maracuchero Andrés Mariño Palacio (1927-1965). Fuera de la connotación judía del término, nos referimos a la trashumancia en el exilio que va de la provincia a la metrópoli que se estaba edificando (¿deconstruyendo?) en el valle de Caracas. Por supuesto, de ello hay un notable número de testimonios desde el ámbito de la literatura venezolana. En el caso que nos ocupa, Mariño Pa-

lacio siguió la ruta Maracaibo-Valencia-Caracas, al punto que su inclusión en una antología del cuento carabobeño, *Manual para una Cabra* (1994) a cargo de Slavko Zupcic, sorprendió al ensayista Miguel Ángel Campos. La obra cuentística de Mariño Palacio, recogida en el volumen titulado *El Límite del Hastío* (1946), merece una cuidadosa revisita dadas sus fortalezas, flaquezas y, sobre todo, su ubicación en un momento de transición experimentado por nuestra narrativa en pos de la contemporaneidad. Se trata de la depuración del discurso enclavado en el ámbito y la atmósfera de lo urbano, en el desierto del criollismo que hasta entonces se había enseñoreado de la narrativa venezolana.

Si consideramos tres de sus cuentos –*Cuatro rostros en un espejo*; *Este turbio amor...* y *Abigaíl Pulgar*, seleccionados por José Fabbiani Ruiz para su *Antología Personal del Cuento Venezolano*-, en una primera y leve mirada se verifica su división en cuatro o cinco breves partes o capítulos, como si siguiese el ars poética de Horacio Quiroga: “Un cuento es una novela depurada de ripios”. Sólo que la anécdota no prevalece en el texto como pretexto fútil de originalidad, pues importa muchísimo más el logro de una atmósfera pesada, pesimista, inmersa y cargada de hastío. Se vale, por ejemplo, del oxímoron en la consideración de las contradicciones internas que embargan a los personajes, amén de la conciliación de los contrarios en un juego especular que los desfigura y ennoblece en su paradójica belleza. “Así, el marido de mi hermana, habla siempre de mi habilidad

pictórica, cuando yo les hago una visita. (En el fondo sólo desea comparar nuestras bellezas: su hermosa belleza y mi bella fealdad!)” (Mariño Palacio en Fabbiani Ruiz, 1977, p. 122), nos confiesa el narrador protagonista de *Cuatro rostros en un espejo*, plasmando en el amargo soporte del lienzo su resentimiento y su represión erótica que raya incluso en el incesto y el voyeurismo. Fabbiani Ruiz (1977) declara sobre la cuentística de Mariño Palacio: “Sus cuentos, hechos a base de estampas (así empezamos nosotros y muchos de los de nuestra generación), con sus aciertos y las vacilaciones propias de toda obra incipiente, nos autorizan para ver en él el embrión de prometedores frutos” (p. 120). Claro, estas líneas habían sido escritas antes de que la locura y la muerte truncaran la obra de Mariño Palacio. El discurso narrativo asume una calidad plástica en la captación y el dibujo de las atmósferas soporíferas, semejante quizá al tratamiento postimpresionista de la luz en la pintura de Armando Reverón. La ciudad se ve impregnada de una luminosidad plomiza y húmeda, envuelta en la mantilla que arropa al feto impactado por el ultrasonido que se estampa en una ecografía. Se tiende como sucia arenilla que rasguña la piel sudorosa de los ciudadanos en el bullir de la escindida colmena urbana. “Dentro de la casa pesa como una tonelada de plomo el mediodía. Una ola de calor se mece en los cuartos y alrededor de las camas” (Mariño Palacio en Miguel Ángel Campos, 1993, p. 53), tal es el inicio del cuento *El camarada del atardecer*, el cual se explaya en la soledad de Natalia acentuada en



el transcurso de una sofocante y mustia tarde. Ella contempla su cuerpo en el acto onanístico de palparse, desvestirse y bañarse embebida de soledad: “El atardecer ha muerto. Natalia sale del baño. Su cuerpo está cansado, como si hubiera recibido multitud de caricias” (p. 64). Es sin duda un instante audaz en nuestra narrativa: no hay empacho en tratar el tema erótico desde la insania, la mirada desviada y morbosa detrás de la persiana americana, desdiciendo la edulcorante e idílica recreación romántica.

En *Este turbio amor*, se filtra una peculiar atmósfera terrorista macerada en un oscuro sentido del humor. Remedando a Edgar Allan Poe, Mariño Palacio nos muestra a un Claudio que hace patente sus celos enfermizos, al descubrir en el gato de su amante la mirada cínica y burlona de su confeso rival, Abigaíl Pulgar. Es entonces el hombre convertido en animal, a la manera de la licantropía, de los seres humanos mutados en lobos. El texto destila un pesimismo empantanado en la ridiculez y en la resignación de Claudio besando de lengua a Irma, siendo el gato el convidado de piedra. La misoginia del personaje se hace presente ante la inminencia del adminículo cornúpeta en su deforme cráneo:

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

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

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

Si antes hablábamos de la pertinencia de la relectura y reconsideración de la obra narrativa de Andrés Mariño Palacio, es menester su realización más allá del entusiasmo de sus contemporáneos –la generación de *Contrapunto*- y de la indife-

rencia de la mayoría de los lectores y los críticos literarios de hoy. La reivindicación, entonces, será posible si reconocemos en él un puente que condujo la narrativa venezolana a la contemporaneidad. Ya nos lo advierte Orlando Araujo (1988):

“Como él mismo dijo, en materia de arte ‘a unos les toca ser precursores y a otros realizadores’. Con su trabajo novelístico (y cuentístico, el paréntesis es nuestro), él quedará como precursor, por su actitud, por la violencia creadora de su cultura y por la audacia con que asume su destino frustrado de renovador”. (p. 341).

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

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

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

Del volumen es destacable el cuento homónimo, homenaje a uno de los más grandes cantantes de la música tropical de todos los tiempos: Daniel Santos, figura y motivo lírico y popular con el cual se identifica la bohemia latinoamericana. Gracias al Inquieto Anacobero, el hombre de a pie se reconoce en el severo y locuaz rostro de su machismo, impregnado de fluidos vaginales, cocaína y alcohol. El relato es una recreación afortunada de Don Daniel quien nos habla ahora de sí mismo:

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

El género cuentístico le da un espaldarazo a la crónica de costumbres de los cincuenta y sesenta, a las páginas de sucesos, a las notas cronológicas, al chisme y a la infidencia. La tonalidad es áspera, de un humor negro que se carga de escatología, coprolalia y tragicomedia; asaeteando con su karare a politicastros, militares cornudos y burócratas indolentes, sin

los cuales la ciudad jamás podría deconstruirse en el detritus, la estridencia y el caos. El corpus desprende las limaduras de una Caracas que se desgasta, arma y rearma recogiendo y esparciendo sus despojos: “Los surtidores son chatarra, la caseta saqueada y un Ford sin amo que se ha ido pudriendo ahí desde hace años. Es todo lo que queda” (Garmendia, 1976, p. 59). Pareciera un tratado sobre la estética de la fealdad o, mejor aún, la representación literaria de las instalaciones del Arte Pobre de Claudio Perna. Otra muestra de ello, son cuentos como *Baby Blue, ¿Sabes? Yo no creo que se muera tanto como uno piensa* y *La mala bebida*. Textos que magnifican el acecho travieso y lúdico de la muerte y la azarosa tragedia que es la vida. La ciudad va dejando en su devenir cadáveres acuchillados y tiroteados, bolsas de basura con las barrigas abiertas a dentelladas por los perros y sus vikingos, “aves envueltas en papel celofán” (valga la alusión a la canción elegíaca de la Orquesta Mondragón como responso por las ciudades occidentales).

Maracay, abril de 2005.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Araujo, Orlando (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Campos, Miguel Ángel (1993). *Andrés Mariño Palacio y el grupo Contrapunto*. Maracaibo: Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia.

Fabbiani Ruiz, José (1977). *Antología Personal del Cuento Venezolano*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, U.C.V.

Garmendia, Salvador (1976). *El Inquieto Anacobero y otros cuentos*. Caracas: Librería Suma.

Garmendia, Salvador (1979). *Enmiendas y Atropellos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Mariño Palacio, Andrés (1967). *Ensayos*. Caracas: Inciba.

Mujica, Héctor y Santos, Daniel (1982). *El Inquieto Anacobero. Confesiones de Daniel Santos a Héctor Mujica*. Caracas: Cejota.



## FRANCISCO MASSIANI Y EDUARDO LIENDO: DE LA MEMORIA QUE SEDUCE EL PAISAJE A TROMPICONES

A Héctor Leiva, sin importar el vencimiento de las letras de cambio que acreditan a la Academia.

“Es el precio de todo verdadero poder: ser el enterrador de uno mismo”.

Eduardo Liendo en *Diario del Enano* (1995).

He de confesar que Pancho Massiani, más que una referencia literaria, forma parte de los afectos anclados en mi adolescencia. Por supuesto, producto de la lectura de su novela *Piedra de Mar* (1968), texto que para muchos de nosotros se transfiguró en el condiscípulo ideal, divertido y desbra-



guetado de la época del bachillerato. Es sin duda la novela de formación o *bildungsroman* venezolano de la generación de los setenta: Los primeros escarceos eróticos, la púber rebeldía sin sentido y esas ganas de vivir y engullir todo a tu alrededor. La asocio, en particular, con las fiestas y los bonches vespertinos caraqueños en locales ad hoc, aledaños al Ciclo Básico Común “Simón Bolívar” y a un río Catuche sosteniendo la endeblez del Puente El Guanábano. Nos atrapó su tono afecto al habla adolescente de aquel entonces. Así lo observó en su momento –1972- Orlando Araujo (1988):

“Massiani incorpora a la novela y el cuento el habla de los jóvenes caraqueños de la clase media, el lenguaje frívolo de sus fiestas del Este, la dimensión del ‘patotero’, la crisis de autoridad, la incomunicación con los mayores, los conflictos eróticos entre la adolescencia y los veinte años” (p. 345).

Treinta años después, en el libro de cuentos titulado *Con agua en la Piel* (1998), si bien persiste su fidelidad a la oralidad en tanto registro del ámbito urbano, se deja notar que Francisco Massiani (1944) en su discurso narrativo se regodea en la desilusión estética e ideológica, síntoma ineludible e inequívoco de la crisis de la modernidad occidental en el cuarto men-

guante del siglo XX. A tal efecto, es pertinente la relectura de tres de sus relatos: *Con el agua en la Piel* –que le otorga el título al volumen-, *La Tós y el Dragón y Encuentro*. En el primero de ellos, la visión de la ciudad ocurre en el exilio, en una isla inominada y perdida. La pareja protagonista arrastra al bucólico paisaje la inseguridad y la incomunicación ciudadinas que les embargará por siempre. Marie es la primera en reparar tal sensación de extrañamiento –inmanente en la atmósfera absoluta del cuento-: “Ella pasó varios días huidiza, hasta que me confesó llorando que sólo lo había tomado (el jeep, el paréntesis es nuestro) para pasarse dos días en Caracas; necesitaba ver a sus amistades. Respirar un poco la ciudad. Ya la soledad la estaba enloqueciendo” (p. 133). Evidentemente, la dama miente piadosamente. El escape implica una sed compulsiva de la ciudad, en la añoranza de afectos y odios encajados en sus entretejidos. Marie se debate entre el pasado vivido en la Megalópolis y la quietud implacable del paisaje natural pletórico de bichos ruidosos que dilatan su soledad. Hasta el mismo yo se escinde, no por culpa del bosque ni del río, apenas hay un cambio de escenario en el que se desparrama la alienación del marido y la mujer: “Y hasta se le olvida el nombre a uno. ¿Quién te nombra? ¿Te va a gritar una piedra? ¿La hoja que tiembla? ¿El gallo, el aullido de un perro? (...) Por fin quién eres, terminas preguntando a nadie. ¿Mario? ¿Felipe?” (p. 134). Es “Memoria que castiga el paisaje” (p. 135), en el caso del hombre la obsesión y el deseo sexual por Marie cuando él habla y los sentidos recorren su cuerpo (como en una larga y perturbadora serie de

cortas caricias); en tanto que ella, en medio de la fiesta organizada por el Gordo Morales, va deshaciéndose y basculándose en un baile solitario ante una rockola, testigo y metáfora viva por obra y gracia de la palabra. “Nunca una rockola es más escandalosa, como cuando está encendida y muda. Comprendí que mi mujer, la Marie, había sufrido desde el primer momento de vivir conmigo la misma suerte” (p. 136). Cierre magistral que nos retrotrae dos poéticos cuentos de Julio Cortázar: *Después del Almuerzo* y *Las Puertas del Cielo*. Esa moneda ausente que no permite escuchar el disco de 45 rpm, se equipara a la hoja de otoño que rasguña la cara del adolescente advirtiendo un sentido de culpabilidad, además de hacernos ver en la humareda del boliche a una feliz y fantasmal Celina contoneándose al son del tango y la milonga.

*La Tos y el Dragón* es un cuento que simula la atmósfera duelista y retadora de los filmes del Oeste norteamericano. La confrontación entre el flaco hombre adherido a la tos y la descomunal figura del Dragón, constituye un ejercicio sintáctico de violencia urbana y lingüística que excede la acción física. El ritmo es trepidante en el logro del suspenso. Hay que destacar la brevedad y la aspereza cortante de sus diálogos, amén del patrón rítmico provisto de frases cortas, ambos aspectos típicos del discurso narrativo de Massiani. En el prólogo a los *Relatos* de Massiani (1991), nos dice Carlos Noguera: “La reiteración de las díadas pregunta-respuesta desemboca en una especie de mayeutica del vacío”. Más adelante apunta:

“(…) el discurso a menudo se desvía del estándar para provocar una sensación de oleada rítmica, propiciada por el vaivén de las mismas palabras dentro del párrafo, que son así insertadas en constelaciones de oraciones cortas, cambiantes, distintas en cada caso, pero con elementos idénticos que satisfacen el papel de vasos comunicantes” (p. 18).

Si bien la descripción no se halla sobreadjetivada (lo cual es hartamente acertado) su austeridad e inmediatez son cónsonas con el espíritu violento de ese bar de la ciudad. A tal respecto, el uso del símil es elemental pero de una eficacia demoleadora: “Después se separó de la mesa, se tapó la boca con un pañuelo inmundo y tosió como un taladro”; “Sólo cuando abría la boca para escupir su tos sobre el pañuelo, la sangre se le amontonaba en los ojos y se le ponían rojos, como dos metras de carne cruda” (p. 141). La anécdota que se puede resumir o categorizar como *estar en el lugar y en el momento menos indicados*, historia por demás frecuente en las barras de los bares, no cuenta sino como pretexto para enhebrar el discurso en el juego del lenguaje, por supuesto, violento y rudo como la pelea de dos machos en pos de cortejar a la hembra. Sólo que en este cuento, el vencedor era un desgarrado y enfermo hombre arrodillado en el llanto.

*Encuentro* retoma el tema de la incomunicación de la pareja en la ciudad, o mejor aún, su desencuentro que va del ágape en el centro a una habitación de hotel en la periferia. El paisaje que rodea ese templo del encuentro erótico casual y clandestino, se caracteriza por su bondad y lozanía que sintonizan con la satisfacción sexual de la pareja. Sólo que el diálogo postcoital va develando un abismo que los desnuda a ambos irremisiblemente en su precariedad y desesperanza. A ritmo de monosílabos y frases cortas que recrean de guisa impasible la desazón y el vacío que fluyen in crescendo a lo largo del relato.

“¿Por qué te detienes?” preguntó él.

-No lo sé- dijo ella-. De golpe me sentí desnuda. Antes nunca me había sentido tan desnuda” (páginas 67 y 68).

Eduardo Liendo (1941) es otra de las voces más interesantes de la narrativa venezolana actual. Gusta de la impostura en la multiplicidad de las máscaras con las cuales atavía a sus personajes; lo cual no es más que sumergirse en la otredad: esta vez facilitada por los héroes de folletín, los astros de cine y la música, por ejemplo, en tanto espitas o válvulas de escape de una realidad cada vez más mezquina y oprobiosa. Entre sus títulos se cuentan *El Mago de la Cara de Vidrio* (1973), *El Cocodrilo Rojo* (1987), *Los Platos del Diablo* (1991), *El Cocodrilo Rojo / Mascarada* (1992), *Diario del Enano* (1995) y luego *El Round del Olvido*. Nos interesa el libro de cuentos *El Cocodrilo Rojo* (1987), publicado por Selevén, a los fines de revisar algunas de

las aristas de su discurso narrativo relacionadas con la concepción de la ciudad como ámbito y, sobre todo, reexpresión de una manera particular y dispersa de vivirla y sentirla por parte de sus habitantes y cronistas. Para ello, se han seleccionado tres relatos: *Los Otros Fantasmas*, *La Venganza de Pepe El Toro* y *Lágrimas de Cocodrilo*.

En el primero de los cuentos referidos, se respira el aire hacinado de un pequeño apartamento o, mejor dicho, compartimiento estanco de algún superbloque caraqueño, como los de Parque Central. Ese reducido y compungido espacio es compartido por marido y mujer, sin hijos, con una mustia y abatida existencia oprimiendo sus aburridos y desfallecientes hombros. La vida urbana supone, entonces, adquirir y arrastrar trastes y objetos que irán haciéndose inútiles pero cada vez más parecidos a sus confundidos dueños, como si fuesen una prolongación o miembro que se adiciona a sus cuerpos. Los objetos se convertirán en personajes –ficticios o no, en la trampa de la metaficción- que deambularán insomnes por todo el apartamento, amargando la terrorífica lasitud –nada qué ver con la quietud, valga la cacofonía- de la vida en pareja. Tanto así, que Isauro se ve impelido al plagio sentimental de autores como Flaubert –efecto intertextual del discurso interpuesto-, para forjar un pasado amoroso que pueda aproximarse a la libertina soledad de la mujer: “intuía que las soledades de mi mujer habían sido muy bien ocupadas” (Liendo, 1987, p. 115). De todos modos, el cenicero que Isauro con forma de dragón –sucedáneo del de Orlando-

comparte el magro espacio del apartamento con el resto de los cachivaches de los maridos de su ex-mujer, remedando quizá una cínica exhibición en un museo del amor loco a la manera surrealista. Ya lo dice Georges Bataille: “Sin que podamos decir por qué, no pareciera que un mono disfrazado de mujer difiera de una división del espacio”.

Destaca del conjunto, *La Venganza de Pepe El Toro*, relato del cual derivará una de las más celebradas novelas de Liendo: *Si yo fuera Pedro Infante*. Es el imperio de la disociación espacio-temporal del discurso narrativo que descansa en la escisión del yo a una doble instancia: el ciudadano común y corriente, al amparo de la rutina cotidiana en la sala cinematográfica, y el héroe de nombre Pepe El Toro, encarnado por el también legendario Pedro Infante. La perspectiva narrativa va del espectador (hombre de a pie) al héroe del cinematógrafo, encuadrando y montando un pastiche de corte evasivo, no por ello menos lírico y popular: “Uno piensa que Pepe El Toro es un viejo fantasma de la memoria y de pronto nos enseña su lengua burlona desde la pantalla del cine ‘Jardines’. Estoy otra vez sentado en la butaca jugándomelo todo” (p. 119). Se procura eliminar las tensiones de la vida diaria en el baile de las máscaras: el espectador, rememorando su adolescencia ante la pantalla del extinto cine, se convierte sucesivamente en Pepe El Toro y Roberto, dos de los personajes representados por Pedro Infante, además de mutar también en el mismísimo actor y cantante, sirviendo así el escenario para el reacomodo de la cruenta y chata realidad en la precariedad del tiempo. “Porque tú no eres un modesto funcionario público, ni

un albañil, ni un buhonero; tú no tienes un sueño, tienes que conquistar una corona a carajazo limpio. Tú eres Pepe El Toro, el otro yo de Pedro Infante” (p. 121). Se va del presente contado al discurso cinematográfico, para coquetear con la adolescencia que implica la vindicación de la inocencia perdida. Pareciera una doble tanda: el film sobre Pepe El Toro cargado de reivindicación social y oralidad popular; y la película sobre Roberto, personaje falsificado y falsificador que, cual camaleón humano, departe en las fiestas de la gran sociedad burguesa, degustadora de los filmes de Ingmar Bergman y Akira Kurosawa. De lo que se infiere la convivencia de lo culto y lo popular en la cultura universal, si no podemos otear el caso de las jarchas y las moaxajas mozárabes con las cuales arrancaría la lírica castellana. En otras palabras, la relación armónica y ambivalente de los opuestos se da a diversas instancias del discurso narrativo, bien sea en la transfiguración ficcional, la metamorfosis del personaje y el narrador protagonista, amén de la síntesis de lo culto y lo popular como se había apuntado antes. Es resaltante que el poema de Vallejo sea la clave que permita atar el épico cielo simulado y la árida tierra de la realidad externa, que ocupan y preocupan al ente de papel.

*En Lágrimas de Cocodrilo*, hallamos un ejercicio semejante a la licantropía: de cómo un hombre común se convierte en una bestia. En la belleza de su boca desdentada, de su aislamiento en medio de la multitud que lo apremia. Nos recuerda el magnífico y antimacartista film de Joseph Losey: *El niño del cabello verde*. Es el discurso del Otro, enajenado y marginado por



las imposiciones y convenciones de los aparatos ideológicos del Estado, como lo ponderara el malogrado Louis Althusser. El habla de Ramón –no, por favor dispensen-, del Cocodrilo Rojo sugiere el testimonio lúcido del loco que denuncia el despropósito del mundo. Pugnando por nadar a contracorriente: “Me arrecha que me miren ¿qué me ven? ¿nunca habían visto un cocodrilo? (...) Algunos dicen que estoy loco, eso me desquicia y les grito: cocodrilo, cocodrilo, cocodrilo” (p. 13). La racionalidad pretende acorrallar nuestro lado salvaje, por tal razón la poesía es un camino que lo sublima al aprehender lo inefable, lo intemporal, más allá de la entropía de los objetos sometidos a la acción oxidante del tiempo.

Maracay, mayo de 2005.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Araujo, Orlando (1998). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.

Liendo, Eduardo (1987). *El Cocodrilo Rojo*. Caracas: Selevén.

Liendo, Eduardo (1995). *Diario del Enano*. Caracas: Monte Ávila.

Massiani, Francisco (1991). *Relatos*. Caracas: Monte Ávila.

Massiani, Francisco (1998). *Con agua en la Piel*. Caracas: Monte Ávila.

Puerta, Jesús (1999). *Modernidad y cuento en Venezuela*. Valencia: Universidad de Carabobo.



## ISRAEL CENTENO O DEL CERRO EL ÁVILA COMO TABERNÁCULO URBANO

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

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

*“Sólo las grandes obsesiones prevalecen sobre la muerte”*. Gabriel García Márquez.

No se puede afirmar -sin pecar de apocalíptico y reduccionista- que la obsesión de la ciudad en nuestra narrativa reciente, culmine un ciclo con la megalópolis postmoderna. El fin de la Historia predicho por Francis Fukuyama, en su apología a la economía de mercado, es hoy otra ensoñación piadosa vaciada hace mucho tiempo en el albañal. Por el

contrario, hay una línea bien conciente de afán por la urbe que va del Meneses de La *Balandra Isabel llegó esta tarde* (1934) y *La Mano junto al Muro* (1951), puntos extremos que complementan su obra cuentística, pasando por las voces peculiares de Andrés Mariño Palacio y Salvador Garmendia, hasta tocar autores cercanos como Francisco Massiani, Eduardo Liendo y, recientemente, Israel Centeno (1958). Por supuesto, la personalidad y el estilo de cada cual no desdican en lo absoluto los pasadizos sorprendentes que los vinculan. Por ejemplo, valga el efecto transdisciplinario, tenemos un motivo que involucra a la tradición y la renovación de la poesía venezolana: la interiorización del paisaje en un coro abstruso y disímil de voces tales como las de Andrés Bello, Juan Antonio Pérez Bonalde, Francisco Lazo Martí, Enriqueta Arvelo Larriva, Vicente Gerbasi, Adhely Rivero, Igor Barreto, Enrique Mujica y Luis Alberto Crespo. Ello sin importar si son esencialistas o retóricos.

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

Es “la atmósfera, que se hace placenta nutricia para suministrar un tono homogéneo a las narraciones (con las

especificidades propias de cada una) y por el territorio-madre al que retornan los hechos continuamente y en el que la trama alcanza en cada caso su clímax: el Ávila, el cerro tutelar capitalino y sus inmediaciones” (p. 2).

No es de extrañar que la portada del libro sea reproducción del óleo sobre tela del pintor venezolano Manuel Cabré, titulado *El Ávila desde Blandín* (1937). El artista plástico ha asentado en la memoria iconográfica de los venezolanos el cerro El Ávila, abordado desde diversos puntos y perspectivas de la ciudad. Lo notable, además de la febril ansia paisajística, radica en su particularidad: El cerro es protagonista manteniéndose al fondo de la composición, lo cual supone audacia en la manipulación relativa del espacio en la aparente precariedad del soporte. Los detalles de su relieve alcanzan connotaciones hiperrealistas. Su presencia sobre la urbe es inevitable, acechante si se quiere. Rafael Autran, inmerso en su exilio, confiesa que “*miro al Ávila y me quedo sumido en sus colinas violeta pensando en los cuadros de Cabré*” (Israel Centeno, 2000, p. 19). Asimismo, Centeno nos lo ratifica en tanto tabernáculo en el que se sacrificarán víctimas propiciatorias, holocaustos que procuren redimir el averno caraqueño. El cordero se tiende en Los Platos del Diablo, amenizado el Aquelarre por el aullido y el crujir de dientes de perros y lobos amarillos revolcándose en la saliva, el pus y

la sangre. Menos sorprendente aún, es la mezcla o yuxtaposición de la Caracas real, cruda y finisecular con el discurso fantástico que hace inmediata la voz de José Antonio Ramos Sucre, extemporánea como siempre, barroca y sobreadjetivada, preñada de fantasmagorías y escaleras en espiral que se sumergen en los sepulcros ennegrecidos de la palabra. La pertinencia de los epígrafes no descansa en un estéril ejercicio intelectual, sino en la inoculación de la atmósfera poética y fantástica en todos y cada uno de los relatos del volumen.

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

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

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

En el cuento que da título al libro, el discurso policial fundido en el Diario hermético de Rafael Autran, se extravía en la resolución de la misteriosa desaparición de los cuatro excursionistas drúidicos en los pliegues verdes y ocres de El Ávila. El inspector Taborda se resiste inútilmente al curso fantástico de los hechos: se va empapando de la locura de Rafael Autran y sus acólitos, el proceso licantrópico se va enseñoreando de sus miembros engarrotados, de su unidimensional sagacidad mental, de su espíritu.

La transformación en lobo sugiere un éxtasis místico, liberador, inefable, tal como lo describe San Juan de la Cruz en el Cántico Espiritual, si lo permite el balbuceo y la brillantez del discurso poético. El ascenso que conduce el alma a la embriaguez del amor místico, sólo es posible en el desajuste o desacoplamiento espacio-temporal: “Escucho, es el sonido del mundo, chifla cortante, susurra en la inmensidad, es el ulular del cosmos, el río de los elementos inasibles del universo, el ruido que fluye de la creación; de fondo, sorda, insiste la ciudad, terrena, infernal” (p. 41). Ello explica el titubeo en el registro del tiempo en el Diario de Rafael Autran: posterior a su liminar, observamos que después del día 24 de mayo se suceden los martes 25 y 26 del mismo mes. La licantrópía no es más que un efecto sucedáneo del acto sacrificial, de intencionalidad purificadora, lo cual pretende exceder los límites de espacio y tiempo. René Girard (1975) propone que “La operación sacrificial supone, como hemos visto, cierto desconocimiento. Los fieles no saben y deben ignorar el papel desempeñado por la violencia” (p. 14). El inspector Taborda ha sido mordido por la perra amarilla, debatiéndose entre el mundo exteriorizado y el vivificado en el acceso místico. Es la percepción irracional de la otra realidad (El Don Juan de Castaneda) o mejor aún el salto a la otra orilla del que hablaba Octavio Paz, sólo posible por vía religiosa o poética. Evidentemente que Centeno sabe que la Poesía trasciende el mero amontonamiento de versos y su frágil soporte, la alba superficie del papel. Más adelante, Girard (1975) despierta del sopor a los críticos desprevenidos que se pierden en el absurdo laberinto académico y profesoral:



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

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

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

“Creo que a mí ya no me asusta *Drácula*, ni aquellas figuras que me asustaron cuando era pequeño. Ahora me asustan otras cosas; las cosas reales: los rumores, la vida misma. En este libro busqué recrearme y disfrutar de todos aquellos registros que nos legó la literatura gótica, que nos legaron los románticos, y transmitirlos para que la gente los disfrute más que para producir miedo o que sientan algún tipo de emoción, como el horror. Ubicar estas criaturas en Caracas da sentido de pertenencia, y

estos personajes calzan perfectamente en este entorno, pues el Ávila da para todo. Tiene castillos, fosquedades, laberintos, cuevas, la gente se pierde, hay historias de fantasmas. La misma carretera de La Guaria ha dado más de un cuento de desaparecidos y aparecidos. Además, traer aquellos arquetipos, que son arquetipos ya manejados, como *el vampiro* que es universal o la historia de *el doble*, que se encuentra en el cuento *La casa*, es algo ya muy manido en la literatura universal. La apuesta es segura. Yo no creo que la literatura venezolana deba excluir estos arquetipos por el hecho de querer hacer algo muy venezolano. Yo considero que *Drácula* es tan venezolano como rumano y puede merodear en los Cárpatos igual que en el Ávila. De esto se trata la globalización”.

No se trata del imperio ramplón y oportunista del momento, es el juego del lenguaje que se apropia de los objetos en la contracción, síntesis y complementación de los opuestos, de las antípodas, desatándose la ambigüedad como instrumento que recrea el mundo en una doble instancia: la poética y la metafísica en la que insiste y persiste Gaston Bachelard (1993). Ya lo advierte Octavio Paz (1998) al relacionar la Poesía y la Religión en tanto caminos que conducen a la revelación del ser: “ambas son tentativas por abrazar esa ‘otredad’ que Machado llamaba la ‘esencial heterogeneidad del ser’. La experiencia poética, como la

religiosa, es un salto mortal” (p. 137). En este caso, la revelación se arroja con las sábanas del humor negro y la ironía, no como el entramado del *Ingenio* sino como la consubstanciación de lo profano y lo sagrado, constante de la literatura universal desde sus mismísimos inicios. Por tal razón, el juego del doble emparenta personajes disímiles como Rafael Autran y el inspector Taborda; la licantrópía es un proceso de conversión que los une y embellece en su fealdad y vulgaridad.

En *El dios de Livia*, ¿segundo cuento o episodio?, se percibe un remedo del estilo borgiano. El narrador protagonista asume la pérdida de su alma en el saber; la fuente intelectual y cosmopolita es la manifestación notoria de la misantropía del notable personaje. Hallado culpable de una serie de asesinatos rituales que no excluyen la brutalidad apuntalada en el estar más allá del bien y del mal, sufre la condena del exilio que lo mueve de Florencia, la casa de Saboya, a la quietud embustera de la Caracas de finales del siglo XIX. Adquirida la hacienda “en el abra de Caurimare”, nos confiesa sin tapujos su aclimatación al ámbito tropical: “Devasté los cafetos y quemé la tierra, la sembré de tubérculos y cebollas, corrompí a las autoridades para obtener el permiso a la quema sistemática, nada debía remitirme a una condición paradisíaca” (p. 47). El forzado exilio constituye entonces la contraparte del Paraíso Perdido, la abyección muta en una plegaria inversa a la deidad pagana de Livia, mujer del emperador Augusto. Su relación con Silvana, su esposa, sugiere un vínculo engañoso, del cual él es el marido cornudo que guardó inútilmente

un himen profanado ya tantas veces. Una lectura histórica del texto, nos remitiría a las infidelidades y vicios privados propios de la decadente oligarquía caraqueña de entonces. El asesinato de Silvana no da calma a su atribulada alma, pero lo consuela en un mecanismo sadomasoquista: “Sólo me acompaña en estos momentos finales, el fantasma de Silvana, quien ríe desde su contundente triunfo en el trono inmortal del dios pagano de Livia. Esta certeza me abruma y gratifica” (páginas 50-51). El sacrificio frustrado que se convirtió en común asesinato pasional, simboliza la imposición de la mujer sobre el hombre: la perra amarilla, proveniente de El Ávila de fines del siglo XX, se relame de gusto en medio de la maleza y la tiña que va tragando la desolada hacienda del Caurimare de un siglo XIX desfalleciente. El salto temporal que va de relato en relato, nos recuerda el juego planteado en *La Noche Boca Arriba* de Julio Cortázar: El sacrificado despierta ante la piedra azteca y reconoce haber soñado al motorizado, como en un giro imprevisible y sarcástico del destino. Volviendo a René Girard (1975), he aquí la ambivalencia sacrificial: “Es criminal matar a la víctima porque es sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no se la ejecutara” (p. 7).

El tercer relato, *La casa*, como bien lo manifestara el autor, se fundamenta en el tema del Doble. La atmósfera está signada, como en el resto del conjunto, por una Caracas nocturna alumbrada por el claro de luna que se despedaza contra El Ávila. El juego de múltiples espejos, impregna el paisaje y los

personajes horadándolos con un polvillo de vidrios multicolores a la manera de las fachadas de los edificios construidos por albañiles italianos, no sólo en Caracas, sino también en otras ciudades como Valencia, Maracay y Barquisimeto. Se funden los testimonios del narrador y del alienado Luciano, empatía que traspasa la relación de amistad entre ambos. El confesor y el libro que es Luciano son víctimas de los efectos de la transferencia y la contratransferencia abordadas por la literatura psicoanalítica: al igual que Taborda y Rafael Au-tran, parecieran ser uno en la diversidad de cada quien. El discurso del enfermo convaleciente en el Psiquiátrico seduce al amigo que lo visita. Luciano fue envuelto por la belleza pú-ber y disoluta de Claudia y su reflejo fantasmal en Hortensia; en una jornada orgiástica, el hombre fue devorado por las hambrientas ansias eróticas de las dos brujas, sobando sus vaginas contra el falo encebado, desdibujándose la realidad exterior en lo ilusorio como en muchos de los magníficos cuentos de Adolfo Bioy Casares:

“A partir de aquel encuentro mis percep-ciones perdieron objetividad, la desper-sonalización se apoderó de mí y comen-cé a ser un personaje visto desde afuera por otro personaje que a su vez era con-templado mientras lo contemplaban dos mujeres idénticas” (páginas 66-67).

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

Knoche, texto que cierra el libro, es una excelente recreación de la anécdota del científico alemán que practicaba la momificación aplicando las técnicas pretéritas del Egipto antiguo en su hogar de Galipán, a principios del siglo XX. Alfonso y Alberto son absorbidos por el Conde Lepic, *Nosferatu* británico que se adueñará de sus posesiones en El Ávila (lo cual incluye el centro de momificación). Los Diarios de Alfonso y Guillermina, convergentes en el amor y la añoranza, amén de las escandalosas noticias del periódico amarillista Miami Observator, simulan ser un libreto macabro del programa radial “Nuestro Insólito Universo” de Rafael Silva, narrado por el insoslayable don Porfirio Torres. Como se sugirió antes, la referencia cinematográfica es obvia: las versiones muda y sonora de *Nosferatu* realizadas respectivamente por los alemanes Murnau y Herzog, en épocas disímiles. No falta

la orgía húmeda de semen, flujos vaginales y sangre característica de los relatos de vampiros de Bram Stoker y Ann Rice. En Caracas, la gente danza con la máscara de la muerte roja, aislada en la cuarentena o barrera epidemiológica. Como colofón, Guillermina compone una endecha baudeleriana a su amado Alfonzo:

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

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

Maracay, junio de 2005.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Bachelard, Gaston (1993). *El Derecho de Soñar*. México: Fondo de Cultura Económica.

Centeno, Israel (2000). *Criaturas de la Noche*. Caracas: Alfaguara.

Centeno, Israel (2001). *Israel Centeno: Una criatura de la Noche*. En [www.textosentido.com / Entrevistas\\_Israel Centeno Una criatura de la noche](http://www.textosentido.com/Entrevistas_Israel_Centeno_Una_criatura_de_la_noche.Htm). Htm.

Chirinos, Orlando (2001). *Criaturas de la Noche: Dos claves para su lectura*. Mimeografiado.

Girard, René (1975). *La Violencia y lo Sagrado*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Paz, Octavio (1998). *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica.





## DOS CÓMPLICES DE CUIDADO

“**Locura**, s. Ese “don y divina facultad” cuya energía creadora y ordenadora inspira el espíritu del hombre, guía sus actos y adorna su vida”. Ambrose Bierce, *Diccionario del Diablo*.

Pedro Téllez y Slavko Zupcic pertenecen a una generación de escritores de Valencia que han escrutado la inasible y esquiva condición de la ciudad, atrapada entre la categoría nada cauterizante de la *Valencianidad* y su esencia caótica y heterogénea heredada en su deconstrucción urbanística y socioeconómica. Ambos, coincidentalmente, se han valido de la ironía y un aparente despropósito para exponer a la intemperie las miserias y las maravillas de Valencia, más allá de los fútiles agasajos relativos a sus cuatrocientos cincuenta años

(importa más la tauromaquia y la música idiota -v.g. el canon de la estación Bonchona FM- que la literatura y la historia, así lo avala la voz quebrada de pregoneros y apologistas de la cultura oficial y goda). El discurso de la locura, de lo aleatorio y de lo discontinuo constituye una vía más auténtica y amorosa para aproximarnos a la ciudad. Nuestros artistas y escritores lo han demostrado de manera fehaciente: Vale más el ágape en el Hospital Psiquiátrico de Bárbula que el brindis en la convocatoria de las comparsas de los politicastos, mercaderes, poetas de pacotilla y oportunistas que aún hieren a la ciudad. A tal punto, es pertinente revisar la vida, las peripecias y la obra de artistas de la imagen y la palabra tales como Cristóbal Ruiz, Luis Augusto Núñez, un danzarín Taborda y el alucinado cronista hípico Moralito, entre otros marginados que son el sustrato del amasijo amorfo de nuestra cultura urbana.

Nos complace presentar los libros más recientes de este par de entrañables amigos: *La Última Cena del Ensayo* de Pedro Téllez y *Máquinas que Cantan* de Slavko Zupcic, textos que persisten en la auscultación paradójica de nuestro entorno. Del libro de Pedro, destacamos su regodeo en el riesgo, bordeando en un monociclo el precipicio y el acantilado que es la conformación de una poética del ensayo. Cuatro textos llevan a cabo tan elástico y escurridizo cometido: el que le da título al conjunto, referido a trece comensales, *El Hípertexto* y *el Camaleón*, *Del Soliloquio* al ensayo que resume el devenir del género en Valencia, y *Bacon, Montaigne y la Jalea Real*. *El Ars Poética* evidencia un divorcio del discurso académico, tomando partido por el reencuentro de la

literatura y la vida en el asombro alucinatorio, el entusiasmo que desmitifica el escrupuloso laberinto intelectual que hace perder el camino en pos de la polifonía de adentro, incluso en los espasmos y desvaríos del alma. El acercamiento, o mejor aún, el acoso de la presa que es el ensayo tiende a lo multilateral y lo transgénico: “horizonte jinetes enlazan al / tigre belleza en lo llano” (Del Proyecto de Cinco Poemas que Versen sobre la Cacería). La vinculación de la poesía y la filosofía patente en el discurso ensayístico, propuesta por Adorno, no padece –en este caso- el filtro de la mala lectura: “El ensayo es travesti: no olvidó el viejo sus dolosos artificios; transfigúrese sucesivamente en melencólico león, en dragón, en pantera y en corpulento jabalí; después se nos convirtió en agua líquida y hasta en árbol de excelsa copa. El alomorfismo, como ustedes saben, consiste en el cambio de formas según el medio, y sin abandonar la escritura ‘ensayística’. Hay algo más importante: el ensayo lleva ropas de otro género con el objeto principal de obtener excitación sexual”. No en balde su torcido sentido humorístico, lo cual lo emparenta con Ambrose Bierce, el aforismo se reconoce a sí mismo al retrotraer la poesía de William Blake: La Palabra forjó la “tremenda simetría” del Tigre y la “Suave vestimenta” del Cordero; el corazón depredador de uno se concilia y halla su complemento en la mansedumbre del otro. La brevedad y concisión del aforismo no es el aperitivo, sino el plato principal. El ensayo titulado *Nanacinder* (1954-1962). *Revista Literaria. Una Fruta Tropical*, publicado en La Tuna de Oro –el primer número de los tres que dirigí-, se me antoja un trabajo antológico en torno a la presentación de mu-

chas de las magníficas antologías publicadas en Valencia (entre dichas colecciones, recordamos con gratitud *Rostro y Poesía* por Luis Alberto Angulo, *Manual para una Cabra* por Slavko Zupcic y *Poetas Carabobeños* –en cinco volúmenes– por el Departamento de Literatura de la UC a cargo de los poetas Reynaldo Pérez Só y Adhely Rivero). Constituye un agudo y benévolo portal a una antología de la revista *Nanacinder* que recogió la voz literaria de los pacientes del Psiquiátrico de Bárbula, amén de un elogio a la memoria del Doctor José Solanes, su indiscutible mentor. La colección de tan peculiares voces y la presentación misma de los textos, mutan en el dulce de lechosa que será el colofón del banquete al cual son llamados los lectores de este pequeño y gran libro.

*Máquinas que Cantan* de Slavko, es otro placentero hallazgo que hemos de compartir con sus posibles lectores. Confieso que su condición de libro de crónicas me confundió, pues pensé que era otro de sus estupendos volúmenes de cuentos. Peor aún, su lectura atenta confirmó mi primera impresión: El discurso coquetea primorosamente en la fusión seductora de ambos géneros: los personajes reales que deambularon por nuestra ciudad, se encuentran ennoblecidos por la atmósfera de la ficción. Al igual que los perros vikingos atacando a los trasnochados transeúntes de los alrededores del Teatro Municipal. La crónica es un pretexto intertextual que establece pasadizos y vasos comunicantes con sus otros libros: *Dragi Sol* (1989), *Vinko Spolovtiva, ¿quién te mató?* (1990) y *583104: pizzas pizzas pizzas* (1995). Si bien no se explaya en las crónicas una tonalidad malsana, prevarica-

dora y escatológica como sí ocurre en la noveleta *Barbie* (1995), no se le da terreno ni cuartel al moralismo farisaico y fetichista de la “opinión pública” en Valencia, usurpada por el conservadurismo y/o el amarillismo de su discurso mediático. Las máquinas tragaperras y los remates de caballos son pasto del decadente oficio de la política en la ciudad. Bien sea en el fallido decomiso de unas máquinas cantarinas y comedoras de arepas por parte de un funcionario ultramontano; o en el debate estéril sobre el diezmo que hay que cobrar a los garitos de la ciudad, lo cual no ha afectado positivamente al sector cultural como todavía se propugna a punta de medias verdades. Este libro no pretende la arrogancia ni la ampulosidad de las obras mayores, por el contrario, se acerca de manera cómplice a los atribulados ciudadanos valencianos inmersos en la perenne *Cosíata* que ha significado la Administración Pública Regional y Municipal. Una de las bellas crónicas del libro, o puente narrativo que liga a su novela reciente *Círculo Croata*, es *Valencia de San Desiderio*, texto que tuve la fortuna de publicar en el último número de *La Tuna de Oro* que me correspondió dirigir. Nos conmueve y nos mueve a constituir una Cofradía del mártir San Desiderio, en el silencioso homenaje a su memoria, ante sus huesos que fueron a parar a “una de las capillas laterales del Santuario de María Auxiliadora, en la calle Anzoátegui del centro valenciano”. San Desiderio y su curador, el Padre Ricardo Alterio, dejan de ser personajes anónimos en nuestra ciudad por obra y gracia del cronista y el novelista, quienes resaltan: “No es pequeña entonces la deuda contraída por Valencia con San Deside-

rio –haber condenado al olvido los huesos de un lector de San Genaro es un despropósito que supera las creencias religiosas- y, para saldarla, cada vez que en adelante tenga que pronunciar el nombre de esta ciudad recordaré que no pertenece a ningún rey: se llama Valencia de San Desiderio”. El libro destila una ternura auténtica que se adhiere a la desilusión y, sin duda, al amor por una urbe inhóspita la mayoría de las veces, inédita y divertida en pequeños instantes que sin embargo nos la reivindican. Por ejemplo, en *Vibonati, de Vicente Gerbasi*, el cronista confunde en el solaz del recuerdo y de la poesía la estatua del Padre Pío con una inexistente de Vicente Gerbasi; se nubla la mirada del narrador en el viaje inverso que va de Canoabo a Vibonati.

Estos libros de Pedro y Slavko, a Dios Gracias o al jesuítico lema de a la Mayor Gloria del Criador, no fenecen en la moda de tratadistas, palangristas, cronistas y cuentacuentos que apoyan su precaria obra en los chismes, las falsas imposturas y las infidencias sin mediar los afectos ni los odios. Ambos recrean y reinventan la ciudad y sus temas de la misma forma que Cortázar en Silvia: la provocativa nínfula es una trampa que nos tiende la imaginación, revelada por niños implacables que desnudan nuestra condición de sonsos deslumbrados.

En Valencia de San Desiderio,

10 de diciembre de 2005.



## LA CUENTÍSTICA MÁS RECIENTE DE ORLANDO CHIRINOS: ENTRE LA FALSIFICACIÓN LITERARIA Y LA APOLOGÍA A LA MARGINALIDAD

La obra cuentística reciente de Orlando Chirinos (Maracaibo, 1944) significa un punto notable de inflexión en su escritura narrativa publicada a la fecha de la presente aproximación, sobre todo en el caso de los volúmenes titulados *Mercurio y Otros Metales* (1997) y *Los Días Mayores* (2005), los cuales se regodean en los motivos de la falsificación y parodia del discurso literario y la vindicación de los personajes marginales como héroes auténticos de una época finisecular que, cinco años después, seguimos viviendo y de la cual disertamos aún con volátil empecinamiento. Si bien tales temas han sido tocados por otros autores, etiquetados por la crítica con el blasón del Postboom, es harto destacable la personalidad vigorosa y generosa de Orlando Chirinos en su

abordaje, amén de su estupenda factura técnica. Es innegable la depuración de fondo y forma del trabajo narrativo de Chirinos, el cual parte de su primer libro de cuentos, su conmovedora *Última Luna en la Piel* (1979), para luego pasar por el resto de su producción cuentística y novelística: las colecciones de relatos *Oculto Memoria del Ángel* (1985) y *Pájaros de Mayo, su trueno verde* (1989), además de las dos ya referidas que son materia de este ensayo, y las novelas *En virtud de los favores recibidos* (1987), *Adiós gente del sur* (1991), *Imagen de la Bestia* (1994) y *Parte de Guerra* (1998). La catedrática Ángela Romero Pérez (2000), de la Universidad de Salamanca, ratifica por qué es pertinente la lectura de la obra de Chirinos –de resonancias impertinentes e impenitentes para lectores poco atentos-, sin apelar a crípticos razonamientos académicos: “Hasta este punto hemos querido avanzar unos apuntes apenas retaceados, en realidad primeras impresiones de lectora vehemente, acerca de una obra recientemente descubierta y que esperamos tener la posibilidad de conocer en toda la profundidad que merece” (p. 10).

A continuación tenemos dos aproximaciones críticas y afectivas a la cuentística más reciente de Orlando Chirinos. La primera, una revisión y ampliación de una nota o recensión nuestra a *Mercurio y Otros Metales*, realizada en marzo de 1998 y que forma parte del libro *Derivando a Valencia* a la Deriva (2005); y la segunda, referida a su más reciente libro, *Los Días Mayores* (2005), publicado por Monte Ávila Latinoamericana.



## 1.- LA DANZA ASINCRÓNICA DE LA MARIONETA.

Cierta vez, Mario Vargas Llosa definió el arte narrativo como un striptease a la inversa; el narrador se iba escondiendo a medida que transcurría el acto de vestirse. Otro narrador sostuvo que el mejor escritor es el que más miente, en una evidente referencia cruzada al aserto del hasta entonces novelista peruano. La escritura, en todas sus formas, consiste en visitar las obsesiones, preocupaciones, vivencias y alucinaciones del autor respecto a sí mismo, al entorno que le comprime, y a la concepción del arte en tanto representación de su universo. Lo cual se realiza en la intermitencia, recogiendo y dispersando los pedazos, volviéndolos a reunir y luego a extraviar, remedo del mito de Sísifo; sólo que esta condena irá configurando, siempre y cuando los sentidos estén alerta, una propuesta escritural válida e intensa. En este caso, la mentira es una de sus aristas –bien significativa, por supuesto- de la ficción, no su excluyente misterio.

Este volumen de catorce cuentos (*Mercurio y Otros Metales, Predios, Valencia, 1997*) asemeja a un callejón sin salida, pues Orlando Chirinos llama la atención del lector dejando tras sí una serie de pistas falsas. La incomodidad y la confusión traerán consigo la curiosidad, luego la incertidumbre en cuanto a la lectura acertada de los textos irá de la angustia a la sonrisa compasiva, dada la tonalidad amena, festiva y hu-

morística del libro. No se trata de hallar o descubrir la revelación que justifique y agote la obra entera del autor, más bien Chirinos busca capturar en su red ebria a todo aquel lector que le lea con mórbido placer, como lo cantara Serrat en *Si la muerte pisa mi huerto*. De lo contrario, todo esfuerzo interpretativo será en vano –también el narrador ha apostado a ello, el estrépito de una bomba caza-bobos-. El conjunto constituye el contralibro de los discursos profesoraes y académicos. El llamado incumbe al homo ludens, en toda su torpeza, sofocado y ahogado hasta en el mero hecho de abrir la bragueta, apremiado por las punzantes ganas de orinar: se confundirán el alivio y la sensación mojada y caliente en una de sus piernas.

Los tres primeros relatos recrean una visión satírica y desenfadada del mundillo intelectual venezolano, precioso y ridículo; obnubilación cosmopolita que no es más que provincianismo burdísimo. Tanto *Un respetable escritor inglés, desde el exilio* como *Respecto de un plagio del que he sido objeto*, toman como pretexto temático la falsificación literaria, copiando a su vez una atmósfera borgiana con suma e irreverente afectación. La indagatoria trasciende el discurso chocante de la intelectualidad, pletórico de falso pluralismo y fáciles alusiones literarias, así como la ironía en tanto instrumento desmitificador. Nelson González Ortega (s/f) destaca una de las características de la escritura del Postboom que viene a cuento:

“1) Discurso crítico-literario. Presencia en las novelas (y cuentos) de discursos que comentan o parodian teorías críticas y movimientos literarios de este siglo. Por ejemplo, en *Tenía los cabellos rojizos y se llamaba Sabina* (1974) de la cubana Julieta Campos y en *Cobra* (1975) de Severo Sarduy se comentan conceptos feministas de Virginia Woolf como ‘la escritura femenina’; conceptos postestructuralistas de Roland Barthes como la noción de ‘el placer del texto’ y conceptos deconstruccionistas de Jacques Derrida como la “sustitución como técnica de desmontaje” y ‘la escritura y el problema de la representación’ ”.

El plagio y la impostura en la literatura constituyen el motivo y la técnica narrativa de la que se vale Chirinos, para parodiar –unas veces con suma dureza y otras con ternura– un mundo intelectual aislado en una isla desconectada (a su vez) del continente de la cotidianidad del hombre de a pie. T.J. Sullivan se metamorfosea y mimetiza en su propia impostura y equívoco, escribe a distancia usurpando textos ajenos, reflejándose en la ira y la postiza indignación de Louis Broubuillion. Detrás de esta inconsistente tramoya que molesta e importuna, en un primer momento, nuestra sensibilidad, Chirinos traza el corpus narrativo jugando con la intertextualidad, manipulando con destreza y madurez el

tantas veces mentado y pervertido discurso metaficcional: el *puzzle* se descompone y recompone en la convergencia y el desencuentro tanto de personajes y situaciones, del apego y la repulsión que mueven y conmocionan al creador. En el texto *El sacratísimo desamparo de los héroes*, hace desfilar sobre la cubierta de una alocada embarcación, de proa a popa, una comparsa de personajes que conocemos muy bien, convocados en una absurda peregrinación: en pos de la idolatría solemne del quehacer artístico per se, tan artera al igual que el plagio de Javier Vidal respecto al libro *Performance Art* de R. Golberg, consternación y litigio incluidos. Nos recuerda, a modo de guiño cómplice, el desparpajo y la ternura agria del Fellini de *Prueba de Orquesta* y *E la nave va*. Sin embargo, la tripulación está muy cerca de los afectos del autor:

“De allí que José Pulido en *El sacratísimo desamparo de los héroes* es ‘conocido entre sus íntimos como *Joe Century*, por una evidente y confesada manía o aberración por seducir y llevar a la cama a mujeres que estuviesen más allá de los cien años de edad’ ” (Alfonzo, 1998: p. 7; citando a Chirinos, 1997: p.29). En el mismo relato de corte felliniano, se transfiguran amigos y escritores tales como Tito Núñez Silva, Laura Antillano y Alejandro Oliveros. El primero en un vil plagiaro, la segunda en una lujuriosa monja descalza, y el tercero como un capitán extraviado en la calma chicha que profetiza naufragio en la niebla y el vaho etílicos. Los datos autobiográficos y las alusiones a sus amigos más amados, no son más que un pretexto para extraviar los análisis des-

cabellados y desencaminados de cierta crítica reñida con el placer implícito en la lectura y la reescritura del texto literario. Rafael José Alfonzo (1998) lo apunta con seguridad y certidumbre –sí, en la impostora, aleatoria y azarosa estructura del texto narrativo-:

“(…) Chirinos en el proceso genético del relato satiriza realidad y discurso, crea el doble juego en sus diversas referencias, y escenifica con provocadora mordacidad una galería de entes literarios, que como tales, proceden de nuestro ámbito cultural. Es así, como aparecen con sus contexturas trastocadas, en este relato (Un respetable escritor inglés desde el exilio), Lydda Franco Faría (Lydda Josephine Cole Gaarefix o Frank), Tito Núñez (Tito Núñez Súlinear), Secundino Urbina, entre otros. A todos ellos se le ha ido creando una biografía imaginaria en la mayoría de los relatos que impregnan el libro” (p. 4).

No obstante la audacia y el ilusorio despropósito del cual hace gala Chirinos en dichos cuentos, interpola a continuación un puente colgante de cuatro textos, ligados a motivos y temas desarrollados en libros anteriores como *Última Luna en la Piel* y *En Virtud de los Favores Recibidos*. Tenemos dos

de ellos, Corazón de acero y Noviembre con relámpago en los ojos, en los cuales prevalece la excitante imaginería de la infancia en su carísimo ámbito, el Falcón de su crianza y pertenencia, siendo el habla de la tierra centro e instrumento del tratamiento lírico del lenguaje. El mismo autor así lo declaró en una entrevista a Maritza Jiménez (1987): “En los arcaísmos escucho otros modos del cielo”. Lo cual se intensifica en *Señor de perdido encantamiento*, el habla coloquial y rural se refunde en el anacronismo castizo de los conquistadores, la lengua intenta conjurar y hallar la contra a las fuerzas perversas que nos agobian y perturban, en la rebatiña de los gallinazos esparciendo los despojos. Chirinos, más allá de la diabólica anécdota, precisa que “Lo que me interesaba era rendir reconocimiento a esa gente de la serranía que todavía utiliza arcaísmos como truje por traje” (Jiménez, 1987).

En los últimos siete relatos, Chirinos retoma las andanzas y travesuras del inicio. En *La estimable confianza de la sombra*, el personaje protagonista, Grandpholius Walter Benjamin Senior, vive su atribulación y desmembración interna perdida la senda en el influjo de *La noche boca arriba* de Julio Cortázar, la alienación literaria como vestimenta prestada; Chirinos atina nuevamente, pues lo que pudiera considerarse un obscuro plagio, muta en la consideración de lo que llamó Harold Bloom “la angustia de las influencias” (es har-to destacable la confusión adrede de Cortázar con el Oliveira de Rayuela, así como también cambiar el nombre de sus cuentos, por ejemplo decir “Leticia” en vez de “Silvia”). O el

juego o comedia de las equivocaciones patente en La segunda copia del informe Mc Bride, del pastiche no se infiere la resolución del misterio allí planteado. El humor se hace bien agudo en *Los cortesés señores de aristocráticas maneras* y *Última Ratio, Sociedad Anónima*, los cuales establecen vasos comunicantes con los tres primeros relatos del libro ya comentados: la intelectualidad como inquisidor y verdugo, la indignidad e inocuidad del “seguir permitiendo que se le utilice como perchero, como portero del baño de damas o como blanco para el lanzamiento de dardos, indistintamente, en las fiestas a las que es dado en préstamo por el jefe” (Chirinos, 1997: p. 111), bien sea el CONAC, el Ministerio de Relaciones Exteriores o la Universidad Pública. Ni siquiera este libro se libra de sí mismo, pues en *La concluida luz de una ventana*, Chirinos convierte su propio proyecto en una revisión del relato *La isla al mediodía del mismo* Cortázar, contraposición del tono borgiano de los tres primeros cuentos, distraendo e impacientando a los lectores a través de la alteración misma de los títulos de los cuentos leídos con anterioridad. Desdice entonces la predilección de Borges por los laberintos, las imposturas, la recensión de textos imaginarios. Constituye un divertidísimo e impenitente *Cul de Sac*, lo cual nos retrotrae al *Nabokov de Lolita*, *Desesperación* y *Pálido Fuego*: la fragmentación de la voz narrativa en correspondencia con la multiplicidad de nuestros “yoes”, nuestro cielo e infierno terrenos como lo definió Tolstoi brillantemente.

## 2.- ELOGIO DE UN LEÓN AFEITADO AL AUTOR DE LOS DÍAS MAYORES: APOLOGÍA A LAS FIESTAS MACABRAS.

*“Cuando me muera levanten / una cruz de marihuana /  
con diez botellas de pino y diez barajas clavadas / (...) / En  
mi caja de la fina / mis metralas de tesoros”.*

Cruz de Marihuana, track 14 del CD Más  
Corridos Prohibidos, vol. 2.

La violencia en América Latina va más allá de toda coyuntura: Responde a un mal de índole estructural, valga lo repetido y lo desvinculado del término, que se escurre de nuestros cerros y urbanizaciones a la par del torrente que hermana en estulticia a las aguas servidas (¿a dónde, pues?) y a la sangre de trabajadores, desempleados, malandros y policías que desembocará (encunetándose y enrareciéndose) en los espacios estridentistas y amarillistas de diarios, radios y televisoras. Lamentablemente, los medios se han limitado a ser una ruidosa caja de resonancia, de la cual no se obtienen ni algunas soluciones posibles a tal problemática, mucho menos un cambio significativo del paradigma económico, político, cultural y social que empobrece a la mayoría de los latinoamericanos. El cineasta brasileño Glauber Rocha indaga en sus posibles causas:

“El hambre del latinoamericano no es sólo un síntoma alarmante de pobreza



social, sino la esencia misma de la sociedad. Así, nuestra cultura la podemos definir como una cultura del hambre. Ahí reside la originalidad del Cinema Nôvo en relación con el cine mundial. Nuestra originalidad es nuestra hambre, nuestra miseria, sentida pero no compartida. No obstante, nosotros la comprendemos: sabemos que su eliminación no depende de programas técnicamente elaborados, sino de la secularización del hambre que, al minar las estructuras, las supera cualitativamente. La más auténtica manifestación del hambre es la violencia” (Gubern, 1973: Pp. 126-127).

No es, entonces, un desperdicio abordar tales temas en la literatura. Por supuesto, sin resbalar en el cadáver exquisito hasta el hartazgo de la propaganda consolatoria de cierta izquierda (Lina Ron y Mario Silva rasgando la catódica pantalla con oxidadas hojillas), ni mucho menos fallar en la visión rococó, de narices respingadas y empolvadas en talco o rapé, de espontáneos (y) teóricos de la comunicación como es el caso clásico de Marta Colomina. ¿Quién duda de la violenta y estética coreografía de aqueos y troyanos en el teatro de operaciones que es Troya?; sólo voces agoreras afónicas en la ignorancia, el moralismo y la intolerancia. ¿O de estos con-

tundentes versos de la tradición maya, en los que suceden la danza, las vueltas y el canto del arquero flechador en pleno sacrificio de un “hombre joven, virgen / inmaculado” ?:

“Da la primera, a la segunda  
 toma tu arco, ponle la flecha,  
 apúntale al pecho, no es necesaria  
 toda tu fuerza  
 para asaetearlo, para no  
 herirlo profundamente en sus carnes,  
 para que sufra un poquito,  
 así lo quiso el dios  
 Bello Señor”. (Rodríguez Carucci, 1992:  
 Pp. 23-24).

Asimismo, manifestaciones de la música popular latinoamericana como el narcocorrido y el rap mezclado con el *merengue* y la salsa, desarrollan una épica marginal y finisecular que integra en un santoral o *corte malandra* a delincuentes, ñángaras, asesinos, ladrones y narcotraficantes, como respuesta intrépida a las dolencias físicas y espirituales, las ingentes necesidades económicas y las frustraciones de las clases más desposeídas, sobre todo el lumpen-proletariado. Autores como Fernando Vallejo dan testimonios de ello en la intermitencia y fragmentación del discurso literario que descrea de los paraísos terrenales forjados por la vocinglería mediocre de los partidos políticos. En el caso del narrador colombiano,

especialmente en su novela *La Virgen de los Sicarios* (1994), el discurso hiperrealista - cónsono con una crítica implacable de lo postmoderno - esboza cuentos trazos del alucinado avispero homicida y suicida que es la ciudad de Medellín. La voz narrativa susurra palabras de amor a su sicario o gamín, para repentinamente estallar electrocutando la imagen y la voz bogotana de César Gaviria, a fuerza de una voluntad y de un pensamiento reaccionario revolcados en los camastros de casas de amigos, apartamentos vacíos y cuartos de hotel.

Sin embargo, a pesar de la contrariedad y la calamidad a la que nos somete el mundo (la vista a los lados y en el suelo - jamás en dirección al cielo -, el miedo y la desconfianza tratando de adelantarse en estrepitosa carrera bajo el acoso de las tinieblas), libros maravillosos nos pillan y encantan en la desoladora encrucijada de la desilusión. Es el caso de *Los Días Mayores* (2005) de Orlando Chirinos, su más reciente colección de cuentos. Luego de su plácida y sorprendente lectura, se nos antoja uno de los libros que desearíamos escribir alguna vez, tal como nos ocurrió veinte años atrás con la disparatada novela picaresca *La Conjura de los Necios* (1985) del malogrado y olvidado John Kennedy Toole. No es casual mencionar ambas obras al punto, pues se adentran en los arrabales y los bajos fondos de ciudades disímiles tales como Valencia y New Orleans; además de compartir una atmósfera hiperbólica, desgarradora e irónica que aprehende con pezuñas mugrientas el entorno de la marginalidad económica, social, cultural y vivencial de urbes descoyuntadas por ángeles burlones e impíos.

Magalys Caraballo, en la presentación del libro en la UPEL de Maracay, observó atinadamente la cualidad transgenérica de su discurso narrativo: Más que magnífica reunión de cuentos que bordean la maestría, simula una estructura cuasi novelística, de la cual el primer relato constituye la piedra de ángulo. Efectivamente, el pícnico superhéroe desdibujado en su tránsito accidentado y tragicómico por la ciudad, acometiendo su sacrosanta misión cada vez con mayor dificultad, visita un extraño museo que le distraía y conmovía la ya erosionada capacidad de asombro –recordemos que Superman pertenece a un Olimpo Post-industrial, no en balde su condición épica y mítica-:

“Entre una incursión y otra sobre la ciudad, se concedía licencia para bajar al museo y allí se maravillaba cada vez más de las perversiones de aquella raza de mestizos deslenguados y alborotadores. Se detenía con especial atención en la momia de un general que en un hecho fortuito había sido degollado por su barbero de confianza pero que, cosa extraña, había continuado con su vida habitual durante larguísimos años, hasta fallecer de muerte natural, y en su cama. Así mismo, mostraban las armas y los utensilios del caso de un joven asesino, quien había sido tiroteado y muerto (al

parecer de manera afrentosa) por la policía, y que fue sepultado tras varios días de brindis y banquetes en su honor; la aberración de una pareja perecida mientras fornicaban en el mar (...); la media metamorfosis de un hombre en un saurio descomunal, humano de la cabeza hasta la cintura, y de ahí hacia abajo con la corporeidad de un cocodrilo (...). Y, por último, la ‘mascota’ del museo: un cadáver bicentenario, al que había de someter de forma periódica a mantenimiento pues le continuaron creciendo el pelo y las uñas después de fallecido, así como cambiarle la ropa, ya que nadie entendía cómo pasaba, pero la momia seguía vaciándose de sus excretas como si tal” (Chirinos, 2005: Pp. 9-10).

Tal museo -de índole circense, si se quiere- no sólo compendia las anécdotas insertas en la mayoría de los cuentos del volumen, sino que representa la metaforización de la deconstrucción de su hilo narrativo, hasta el punto de establecer vasos comunicantes entre sí. La estructura novelística de este libro de cuentos, equivale a la novela de noveletas que es *Sefarad* (2001) del español Antonio Muñoz Molina; no es casual tampoco que este último título se refiera a la margina-

lidad patente en la exclusión por la intolerancia religiosa, racial y política, amén de sus virtudes discursivas que exceden los artificiales límites impuestos a los géneros literarios. El museo puede ser una aparatosa pirámide en la cual se guarda, en el celo de las maldiciones, las trampas mortales y los pasadizos postizos, el cadáver del texto narrativo convencional, previsible y esclerotizado, materializado en su antípoda llagada en digresiones. Magalys Caraballo (2000), presentando esta vez la novela *En virtud de los favores recibidos*, resume la actitud escritural de Orlando Chirinos:

Es “la intencionalidad de un escritor comprometido directa e indirectamente con las técnicas narrativas de la novela finisecular, en la que el narrador se asume como el artífice de un mundo ficcional fragmentado que construye cuando asume la función lingüística de la enunciación narrativa para relacionarse, simularse o espejarse en los demás elementos ficticios que conforman el espacio textual” (p. 1).

La técnica narrativa va aparejada al tratamiento del tema que es la apología a la marginalidad. Si revisamos los relatos *Sagrado vino de los dioses* y *Cegato como Homero*, por un lado, y

los titulados *Cuando estés en tu reino*, *Mismísimo Dios y Polifemo en los ojos*, por otro lado, se constatará la deificación del anti-héroe en las figuras opuestas y complementarias del asesino y el ñángara respectivamente. En el primero de los apartados, el asesino es homenajeado en su funeral casi a la usanza de los paladines aqueos o troyanos, mediado y logrado el efecto intertextual, sólo que tal vindicación es adobada en la oral lengua entrecortada y fragmentada de la turba hamponil:

“(...) El vidrio agarrando y abrazando, el esquelético, brindando por Héctor, que ¡juelasantísimaputa! iban a pagar bien caro el hueco en los tendones de ambos pies, los doce días de sol y polvo, por Armando, la injuria, el vejamen, por Héctorarmando, las vueltas y la huida alrededor de la ciudad, disparando, correr-correr, tiroteando, huir-huir, el aco-samiento, el arrastramiento, por Héctor Armando Cintavalle Moro” (Chirinos, 2005: p. 24).

Las crónicas musicales de Colón y Lavoe sobre la *Calle Luna*, *Calle Sol*, la acongojada y vengativa redacción de los obituarios, amén de la hiperbólica atmósfera de las crónicas rojas, impregnan la rudísima y artística atmósfera de esos dos relatos. Se en-

cienden cirios y se musitan plegarias por la santa memoria de *El Negro Antonio* y *El Currutaco*, héroes verdaderos a la hora de las tertulias en los bares del sur de Valencia. El segundo grupo de cuentos o tríada macabra se refiere a una misma orgía de sangre: presos comunes y ñángaras torturados y sodomizados por verdes milicos en un botiquín de mala muerte. Las voces narrativas, en todos y cada uno de los relatos, se abalanzan sobre el hecho en un fuego cruzado de forma triangular: el narrador omnisciente recrea en *Cuando estés en tu reino* la cruxifixión de Cristo y los dos ladrones, encarnados en el prisionero político y los delincuentes comunes, apelando al recurso de la transfiguración ficcional tal como lo hace Borges en el cuento *El Evangelio de Mateo*. En *Mismísimo Dios*, el guardia identificado como el hijo de Florentino y Dioselina, nos refiere una versión típica del narrador testigo pasivo, sazónada por las trompetas y los redoblantes que anuncian el juicio final:

“Yo recuerdo esas vainas y me avergüenzo por ellos, porque lo que hice fue quedarme plantado con la boca abierta, viendo cómo puede caber tanta maldad en una persona, y cagarme de susto cuando vi que la noche se vino de repente, en medio de ese sol tan arrecho que estaba un ratico antes en el cielo, y los relámpagos más los truenos y aquel diluvio que se nos vino encima, como si deseara aplastarnos contra el suelo, por las



barbaridades cometidas en esa llanura”  
(Chirinos, 2005: p. 105).

Polifemo en los ojos tiene como voz narrativa la de un homosexual tetón, novio del tuerto barman que sodomizó a una de las víctimas. La transparencia del discurso es equiparable a la del *Diario del Ladrón* de Jean Genet, texto paradigmático de la marginalidad que habita en las sucias calles, los oprobiosos pabellones de las cárceles e, incluso, en un vulgar pero fetichizado tubo de vaselina. La palabra se enseñoorea de tan sórdidos ambientes en la oralidad, la multiplicidad y la fragmentación de los puntos de vista narrativos, hasta trascender el límite que va de la enunciación misma al objeto enunciado, confundiéndose en la niquelada apariencia de una nueve milímetros:

“Una mar de gente iba y regresaba  
de la sala y de los cuartos de la  
suciedad pestilente que se  
había acumulado  
en los retretes  
de la calle de.”  
(Chirinos, 2005: p. 29).

El libro conforma un caligrama terrorista que se compadece tanto de las víctimas como de los victimarios, en la recreación poética y –por qué no- sublime de la violencia, tal como se de-

muestra en la cámara lenta de *Los Gansos Salvajes* de Sam Peckinpach o en la maravillosa pericia narrativa de Quentin Tarantino en *Pulp Fiction*. Sólo le resta manifestar a este león afeitado y mimetizado en la solazadora lectura del libro, el agradecimiento a Orlando Chirinos por su generosidad sin par.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alfonzo, Rafael José (1998). *El Orden Secreto en “Mercurio y otros metales”*. Trujillo: Trabajo mimeografiado.

Caraballo, Magalys (2000). “*En virtud de los favores recibidos*”: Voces para construir personajes. Maracay: Trabajo mimeografiado.

Chirinos, Orlando (1997). *Mercurio y otros metales*. Valencia, Venezuela: Predios.

Chirinos, Orlando (2005). *Los Días Mayores*. Caracas: Monte Ávila.

De Nóbrega, José Carlos (2005). *Derivando a Valencia a la Deriva*. Caracas: Libro a ser publicado próximamente por el Ministerio de la Cultura.

González Ortega, Nelson (s/f). La Novela Latinoamericana de Fines del Siglo XX: 1967-1999. Hacia una tipología de sus discursos. <http://www.hf.uio.no/ilos/studier/fleksibel/spansk/emne/spa1301/textos/sem/nelsonmoderna.doc>.

Gubern, Román (1973). *Cine Contemporáneo*. Barcelona, España: Salvat.

Jiménez, Maritza (1987). En los arcaísmos escucho otro modo del cielo. *Diario El Nacional*, Caracas, 1-11-87.

Rodríguez Carucci (1992). *Antología de la Poesía Antigua de América*. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo.

Romero Pérez, Ángela (2000). *Un eco creativo que traspasa fronteras*. Salamanca: Trabajo mimeografiado.

## BESO DE LENGUA: LA NOVELA ENMANTILLADA POR VENIR

*Era tal nuestra obsesión que nos bautizaron las pulgas, porque siempre andábamos chupándole las historias a la gente. Richard Montenegro: La Conejera, último cuento del libro “13 fábulas y otros relatos”.*

Todavía muchos críticos y lectores desprevenidos aguardan la Parusía de la Novela que nos contenga y explique como nación: esta isla hecha astillas en nuestra precaria memoria. Otros, no menos incautos que aquéllos, negarán la posibilidad del advenimiento del Gran Relato en función de nuestra advenediza y primigenia condición de Capitanía General del Imperio Español. Muy a pesar de la campaña franciscana, villana y urbanística que pretende deconstruir la ciudad –es harto significativo el derrumbe del hotel Excélsior, con su

carga de Art Deco, para vindicar el horrendo espejo kitch de la Torre Da Vinci-, la mezquindad de nuestra crítica profesoral y resentida apunta precisamente a los caminos que no han de transitar los lectores. Ha pasado por debajo de la mesa la atenta lectura de algunas notables propuestas que escarnecen el mito de la gran novela venezolana por venir: revisemos, por ejemplo, *Círculo Croata de Slavko Zupcic, Parte de Guerra y Los Días Mayores* (este último, volumen de cuentos que simula una novela o viceversa) de Orlando Chirinos. En ninguno de los tres casos se halla una fútil y posada sed por la fama y la trascendencia extramuros: el apego a la tierra de confusión que es el país descansa en el asombro y el juego lingüístico, llamada entre líneas a la complicidad y el morbo; los personajes no son arquetipos mohosos ni encarnan valores que salven a la humanidad, por el contrario, son abrasados por un humanismo cotidiano, tierno y poético; la estructura narrativa no copia las imposturas de paradigmas académicos a la moda, va de la mano con los espasmos eléctricos del cuerpo aturdido y ardiente de amor.

Es para mí un placer anclado en la sin razón del corazón, presentar esta fabulosa novela enmantillada que es *Beso de Lengua* de nuestro amigo Orlando Chirinos. En mi adolescencia -mientras festejaba la lectura de autores como Hermann Hesse, Thomas Mann, Robert Musil y Pancho Massiani (en especial, las novelas de formación o Bildungsroman)-, topé con un precioso y sentido volumen de cuentos titulado *Úl-*

*tima Luna en la Piel*, editado en 1979 por Fundarte. Aún Orlando me debe la dedicatoria de la maravillosa novela *En Virtud de los Favores Recibidos*, en su primera edición de 1987, la cual sobrevivió el incendio del resto de los ejemplares en el abasto de unos chinos adosados al sol marabino (razón más que suficiente para la reedición cuidadosa que hizo Laura Antillano en el año 2000, para exorcizar el Fin del Mundo). Años después, recibí de Carlos Villaverde el primer y único pago –hasta ahora- por mi escritura: una reseña entusiasta al libro de cuentos *Mercurio y otros metales*, editado en 1997 por Ediciones Huella de Tinta y Fondo Editorial Predios (el ensayo cobrador de marras se halla en la revista *Predios*, n° 14, septiembre de 1999). En el año 2005, luego de ver clases con Orlando en el inicio de la Maestría de Literatura Latinoamericana en la UPEL de Maracay, fui sacudido por otra colección de cuentos suyos (que ahora confieso míos y vuestros): *Los Días Mayores*, libro que habría querido escribir alguna vez, sobre todo *Sagrado Vino de los Dioses y Cegato como Homero*. Como ven, no hay lugar para la imparcialidad y la ecuanimidad en mi corazón, la literatura de Orlando Chirinos me ha acompañado a lo largo de mi vida como agradecido lector y compulsivo escritor.

Este fervor cómplice no es ajeno al abordar la lectura de *Beso de Lengua*, novela que para y por la gracia de la Editorial Planeta forma parte de su amplio y diverso catálogo (allá otra empresa –cuyo nombre no vamos a mencionar- que

extravió tal fortuna a merced de la estrechez mental y su nomenclatura políticamente correcta de Centro Comercial). Los setenta capítulos de la novela son los discos de 45 rpm que nos conmueven a la beira u orilla de las cervezas, los tragos y las candorosas ficheras en el botiquín. El corpus está transido y estremecido por la *saudade* que destila la musicalidad polifónica del bolero, el tango y por qué no el fado que se mimetizan en el ejercicio de la palabra poética cantada y bien dicha, sin concesiones a esa hondonada abisal y absurda que separa lo culto de lo popular: “Ahí se nos hizo e’noche. Yo insistí con lo de los tragos y quise animalo parándome pa’poné unos tangos, pero él me dijo na’ de tangos ni de na’, ya se hizo e’noche y estas calles quedan muy solas. Mejor vámonos” (Sin tangos, por favor). La oralidad del concierto variopinto de la calle no necesita de mayor comentario, habla por sí misma y ennoblece el discurso literario como tal.

*Beso de Lengua* constituye una apología festiva a la literatura misma: la parodia del discurso literario se pasea con impunidad entre la angustia de las influencias –trabajada con pulso firme y despiadado por Harold Bloom– y la falsificación que raya en las innumerables lecturas de los clásicos. Bordea el plagio con el mero fin de celebrar la lectura amorosa y cómplice. Por ejemplo, Sancho Panza no sale del limbo al que el ejercicio novelístico lo ha condenado lúdicamente: va del *Cándido de Voltaire* al *Decamerón* de Boccaccio inundado de historias que tejen una red ebria y placentera. Valga este sentimental inter-

mezzo: “-¿Tú te has puesto a pensar quién teje las redes? Cada vida, cada historia se va bifurcando y una persona te conduce a otra u otras, y cada una de éstas, a su vez, te remite a otra y así sucesivamente. Algunas se miran entre sí o varias de ellas miran a una y la van armando. Como un juego de espejos ¿verdad?” No hay otra: las voces de nuestros autores amados se apiñan en el imaginario, si bien nos angustia el efecto de repetir versos y líneas formidables proferidos por los textos paternos, no es un contrasentido que los hijos registren y custodien las metamorfosis que del origen se derivan para enriquecer lo que se escribe a la luz del presente.

El novelista -¿el narrador omnisciente, el autor espúreo, y/o el director?- denuncia a Don Miguel de Cervantes el extravío de Sancho, quien cual Rey de la Puntualidad lo somete al escarnio de la espera incómoda y húmeda de la página en blanco: “Sé de autores, obras y personajes que se ahogaron en ese océano pese a las buenas intenciones de los primeros, la perfecta estructura de las segundas y la inocencia, la buena fe de los terceros, que al fin y al cabo están condenados, (los personajes) como los del Infierno de Alighieri, a ser lo que son, por los siglos de los siglos amén. Sostengo que ellos son los que portan sobre sus hombros la mayor carga. Son, y me disculpa la expresión: los pagapeos”. Sin embargo, la sátira no sólo conduce a la risa compasiva que falla en consolar al autor preocupado por la página perfecta o la colocación de una escurridiza y perturbadora coma; el lector se encontrará con un cuadro abigarrado



de personajes hermosísimos y conmovedores, recreados a la sombra de la nostalgia, la desilusión y el amor en sus implicaciones más caras y viscerales. Apelar al discurso fotográfico no descansa en la parafernalia del discurso transgenérico, cuando no se tiene nada lindo que decir; por el contrario, como bien lo exponía con crudeza la cámara de Lissette Model, se trata de golpear el estómago inmisericordemente, sin concesiones a los discursos autorizados y a la estandarización de la belleza: “-¿De qué sarcófago sacaste ésta? ¡Madre mía! Este es el cafetín del galleguito Castro. Cada quien cogió su camino ¿no? Lo que más me impresiona es la cara de felicidad que la mayoría tiene. Bueno... a esa edad la felicidad es fácil, no cuesta casi nada, te empeñas en almacenar esperanzas ¡hazme tú el favor!” Es admirable no sólo la ternura polifónica de la novela, en el carnaval del habla que es el mercado periférico, sino la transición que va del texto de formación al hondo canto de una contemplación aferrada a la madurez de aquél que ama y celebra la vida, eso sí en el esplendor y la miseria. Por lo tanto, no es casual que su lectura me retrotraiga filmes que te hagan balbucear del asombro: *Fresas Salvajes* de Ingmar Bergman o, mejor aún, *Vivir y Los Sueños* de Akira Kurosawa. Por otra parte, la novela provoca erecciones de campeonato, orgasmos titánicos que estremecen hasta la cartilaginosa consistencia del alma: el agradecimiento no escatima el entusiasmo patente en la pelusilla eléctrica que acaricia la espina dorsal mientras le hacemos el amor a una bellísima puta acodada en la ventana, con la ciudad a su merced.

Sin duda, el lector tendrá la sartén por el mango en el puente que le tiende la implacable poesía de este *Beso de Lengua*, inequívocamente carnal y voluptuoso. No está de más un prudente consejo: Maneje con precaución: lenguas en la vía.

Valencia de San Simeón el estilista, 20 de octubre de 2007.



## GUILLERMO CERCEAU, CRONISTA FORENSE DE ELEFANTES Y CIRCOS

*El cronista del circo tiene ciertas ventajas. Así una vez que se escaparon los leones y devoraron al público, me hicieron antes un guiño disimulado para que me fuese y por eso me salvé. Ramón Gómez de la Serna, Greguerías sobre el circo (Madrid, 1943).*

*Me interesa la paradoja entre identidad y uniformidad, el poder y la vulnerabilidad de cada individuo y cada grupo. Intento visualizar esta paradoja concentrándome en las poses, las actitudes, los gestos y las miradas. Rineke Dijkstra, fotógrafa holandesa.*

Guillermo Cerceau posee la extraña virtud de tratar la palabra con irónica ternura; la crudeza del tema no excluye cierto cariz compasivo de su discurso ensayístico. Por supuesto, el ojo es

escéptico; no concerta armisticios piadosos con la consolación imbécil que prodiga el discurso avieso del poder a cambio de la sumisión colectiva. Nos lo advierte sin concesiones ante la alambrada de púas, los tabiques de falsa caoba y los soles de neón, asimismo bajo el encerado de la carpa gitana: “Puede parecer-te un destino indigno, pero la sumisión tiene sus recompensas: siempre estará allí el alimento, humilde pero suficiente para tus labores, siempre estarán tomadas las Grandes Decisiones en tu nombre, sin que tengas que esforzarte en elegir entre alternativas tan sutiles que sólo son susceptibles de ser comprendidas por las grandes almas, siempre habrá un techo que te cubra de las inclemencias que ese dios que te hizo puso en tu camino”. No hay, por fortuna, apocalípticas admoniciones custodiadas por interrogantes y exclamaciones de un ridículo y exagerado dramatismo; las palabras están dispuestas en la configuración de un texto crítico implacable pero fiel a una exquisita atmósfera poética. En 1998 publicó una colección de ensayos muy breves titulada *Equivalencias*, bajo el sello del extinto Fondo Editorial Predios en esta Valencia de San Desiderio. Este volumen propone una estructura fragmentaria, diáfana en el tono conversacional y dialógico, visceral si se quiere en lo confesional: “Hace falta mucho más que honestidad para ser poeta, como se ve: una cierta falta de vergüenza”, en la constatación de la escasez de talento que no es más que la precariedad del formato escritural –filosófico, poético o ensayístico- a la hora de aprehender la realidad, escurridiza y fauvista manada de jabalíes triturando margaritas y perlas impunemente. En el ensayo *La Política de Ultratumba*

(2006), publicado en la revista “Laberinto de Papel” de la U.C., Cerceau incursiona en la indagación del mercado religioso occidental y oriental para reconfortar las almas acechadas, embaucadas y desconsoladas de los hombres: “Después de muertos, en trance entre dos encarnaciones o prisioneros en el limbo, será la duda de nuestros dominadores, la falta de fe, si se quiere ponerle otro nombre, la que nos salvará de seguir siendo siervos”. Al final, vindica el mito y la literatura como alternativas de escape al “círculo existencial” que supone la severa y vertical vinculación del poder con la vida misma. Se suma entonces a la comunidad diversa, contingente e incisiva del ensayo actual en Carabobo: Pedro Téllez, Alejandro Oliveros, María Narea, Eugenio Montejo, Carlos Yusti, José Napoleón Oropeza, Gustavo Fernández Colón y este compulsivo recensionista, entre otras voces.

Hoy nos presenta una *plaquette* impecable que se titula *El Elefante Muere* (2007), publicada por Ediciones del Grupo Li Po de esta urbe desgajada a la vera de la indolencia, el despropósito y el caos para la gloria estridentista del Señor. “Para probar la resistencia de los columpios cuelgan de ellos al elefante”, escribe Gómez de la Serna recreando escenas en la pista circense, aforística y poética de las Greguerías. *El Elefante Muere* constituye un conjunto de ensayos breves de una cualidad plástica y conceptual afín a las propuestas cinematográficas de Todd Browning en *Freaks*, Federico Fellini en *La Strada* y Emir Kusturika en la maravillosa *Tiempo de Gitanos*. La desolación es soportable tanto en el gesto tierno y amoroso del enano con la prostituta desdentada y enferma,

como en la crueldad sublime del minusválido que empareja la pelea con el Otro tirando a matar, con la piedad inversa que complementa desventajas y prolongaciones de miembros atrofiados en el filo de la navaja y el cañón pistolero.

Contemplando las castañas barbas de una mujer, simulación estafadora o trastorno hormonal mediante, escuchamos una voz que devela el hilo central del entramado discursivo del texto: “Aceptamos que el circo es una vitrina de monstruosidades, desde las más benévolas, como el payaso, hasta las más incomprensibles, como el elefante”. El bullente circo recreado por Cerceau profiere una gama polifónica de lecturas que lo emparentan, por ejemplo, con la prosa de Jorge Luis Borges, Elías Canetti y Francis Ponge. Ello en virtud de una escritura precisa, en el ejercicio de un poder de observación deslumbrante que rescata los objetos de las gríngolas que doblegan la mirada. La filosofía y la poesía nadan en el espeso ajiaco transgenérico de los diez textos; la curaduría de la *plaquette* distribuye los poemas objetos o *ready made* en el espacio o museo de papel, como si fuese una instalación de Maurizio Cattelan o Javier Téllez: el payaso, el enano, el trapeceista, el domador, los músicos, el mago, la mujer barbuda, el niño, el empresario y el elefante ocupan un universo minimalista en el que se superponen la revelación, la impostura y la carnavalización del mundo hecha comparsa impúdica y agridulce. Recordamos un desconocido circo integrado por colombianos desplazados de sus pueblos, troupe diezmada por la metralla, las sierras portátiles y las automáticas de guerrilleros,

paracos, soldados o narcotraficantes. El animador hacía los roles de domador, mago y acróbata; la sabrosa cumbia enmascaraba el patético espectáculo de un auditorio fastidiado y sediento de portentos atléticos, equívocos cochambrosos y bufonesco efec-tismo. Del payaso nos dice que “su arte no distingue entre la inocencia y el dolor, ni entre la ignorancia y el miedo y a pesar de ello, todos lo confunden con el loco, el de los internados y el de las barajas (que se llama Joker o bromista) para no hablar del bufón, que no es más que un cómplice cobarde de los tiranos”. Evoca la pálida faz del clown expuesta de manera descarnada y solidaria por el perturbado lente lírico de Diane Arbus.

Es encantadora la diagramación del libro: Pablo Fierro co-noce a cabalidad lo que al respecto pensaba Lewis Carroll, el texto es dignificado en la deliciosa, lúdica y caprichosa línea de las ilustraciones de Yilly Arana. Va de perlas, duraznos y tierra mojada con el espíritu acogedor y cómplice de la *plaquette*: Pareciera un juego de espejos que deforman, trizan y transmutan nuestros cuerpos y almas cansadas en la mueca tragicómica del clown, la tralla postiza del domador, la heroi-cidad suicida del trapequista, la antipática falta de fe del mago o el empresario que se balancea en los estados de pérdidas y ganancias que arroja la compra y venta del sufrimiento y la soledad del prójimo. *The Show must go on*.

Valencia de San Desiderio, 31 de enero de 2007.



## LUIS ALBERTO ANGULO, UN MILITANTE DE LA POESÍA DEL DECIR

*Contra el poder y  
contra la miseria  
descerrajamos el poema.  
El poema como un fuego alto  
contra la muerte.*

Enrique Mujica. De Poemas del Decir.

Luis Alberto Angulo es, por fortuna, un poeta forjado en el cruce y la fusión de hablas que seducen y configuran a su Barinitas natal, en el piedemonte andino. La leve joroba del ave fantástica que es el estado Barinas, roza cariñosamente palmeando la espalda de los estados Mérida y Trujillo. De allí que su obra poética demuestre sin equívocos su tenor plural y polisémico, ajeno a lo monocorde, lo excluyente y al vacío precipicio sin fondo de escuelas versificadoras de arrogan-



tes mezquindades. Escribíamos que Luis Alberto gustaba del claroscuro, de anegar las fronteras e hitos que engarrotan los miembros del corpus del poema. En una ocasión nos confesó impunemente que la poesía sólo es vivificada en el afán de salvar a la humanidad, por lo que la autodestrucción que padece nuestra cultura resulta inadmisibile y contranatura. No se trata de la absurda salvación que nos hace acumular inútiles indulgencias, sino de la cotidiana vivencia que se intensifica en el presente: aquel revelador modo de vida religioso que conduce al diálogo endógeno y exógeno, producto de la disciplinada actitud de observar y escuchar al prójimo, proximidad y prolongación de nosotros mismos. Concebir el poema desde imágenes poderosas que recreen al mundo, en la ausencia de viles dispositivos retóricos, sólo conduce a la poesía del decir. La militancia poética no será condicionada jamás por la urgencia apresurada y estandarizada del momento político o artístico, mucho menos mediatizada por alcabalas partidistas y/o estéticas. Luis Alberto es un devoto partidario de la poesía que conversa con el Otro y, por ende, consigo misma. El discurso poético cobra una transparencia sin par, antítesis irreconciliable de grises veladuras neblinosas que extravíen a hacedores y lectores en una daltónica comparsa. Como lo dice Tu Fu, *al cabo de diez mil, cien mil otoños, no tendrás otro premio que el inútil de la inmortalidad*. Delirio suicida de grandeza que deviene en la piedra de tropiezo que a su vez impide aprehender con pasión hasta el acto mismo de comer. El ejercicio de intertextualidad que es el poema

*Correlato Objetivo*, por ejemplo, excede el virtuosismo técnico pues nos propone la vinculación de lo poético, lo político y lo estético:

“enfilo mi arma contra el infinito  
 para provocar una tormenta ácida  
 sobre el cubo negro de grandes  
 mercaderes  
 la estética imponente  
 la ética fementida  
 anunciando una creación ajena  
 una destrucción que no les pertenece”.

La poesía asume la consagración de lo que es nocturno y solar, en este caso la parusía de un nuevo mundo posible, más allá de quiméricas especulaciones que entorpezcan su índole dialógica. Las propuestas líricas de Rimbaud y Baudelaire no en balde simulan un decir prevaricador a fuer de preces invertidas que denuncian la lasitud y chatura de un entorno hipócrita y materialista. El diálogo que ofrenda el ars poética de Luis Alberto se funda, sin duda, en la generosidad y la solidaridad para con el lector, tanto en el decir como en la edificación formal del poema. *Mi padre de ochenta* es un estupendo texto que nos conmueve en el indescriptible marco de la intimidad y la comunidad que sólo nos puede proveer el lenguaje poético. *El Púgil*, por otra parte, devela que la poesía es el objetivo exquisito de sí misma, en la pugna que implica atrapar la vida y la muerte entre líneas. La justificación de tal estado de gracia

es desplegada por el poeta sin remilgos: “Parafraseando a Julio Cortázar, no se culpe a nadie de las posibles inconsistencias de mi obra, pues he aprendido que de lo que se trata es de vivir mi poesía sin pedirle nada a los inquisidores de turno, pero sí en la esperanza de ganar unos cuantos cómplices entre los que tengan a bien leerme”. La invitación al ágape es desinteresada y desprendida de fondo y forma. Luis Alberto se mantiene fiel aún al espíritu del grupo Talión, la poesía conversacional a la par del hombre de a pie, vindicación de la calle que antecedió las propuestas del grupo Tráfico:

“el poema no está fuera de ti  
inicia su camino de palabra desleída  
antes que podamos sospecharlo  
en medio del silencio se revela  
esclavo y señor del mismo reino”.

La Poesía del decir de Luis Alberto Angulo se planta valiente y desafiante para establecer un diálogo que problematiza el mundo, apropiándose en la adopción de un aguzado y atento ojo que nos lo ennoblezca y nos lo rescate en la lúdica intermitencia del ritmo, la musicalidad y el tono del lenguaje poético en una garúa sesgada que refresca la tarde y licúa la sangre del San Desiderio que enjuaga los pies de la ciudad.

Valencia de San Desiderio, 1 de noviembre de 2006.

## TEOREMAS DE LOS ADIPOSES Y LOS AJUSTES DE CUENTA

*Ay, cástate y no te quedes jamona que en el cielo tienen su elefante ahora. Héctor Lavoe, canción “Se acaba este mundo” del álbum The Hustle (1968).*

*¡Qué tarde es comenzar a vivir en el momento mismo en que es preciso cesar! ¡Qué loco olvido de nuestra condición mortal demorar hasta los cincuenta o sesenta años las resoluciones sensatas, y querer debutar en la vida a la edad en que pocos hombres llegan! Séneca, De la brevedad de la vida.*

Nosotros tenemos un apetito por las relecturas de lo vivido, los balances y los estados demostrativos de pérdidas y ganancias. Luego nos consolamos fallidamente en proyectos de vida futura, presupuestos y créditos sobregirados que no soportan los efectos erosivos del tiempo abrazado al despropósito. No nos gusta escuchar voces agoreras que cuestionen y hundan

en la desilusión la historia de vida que habíamos diseñado con suma prudencia; el escepticismo nos arranca de raíz respecto al confortable espacio de los discursos autorizados, los dogmas y el exquisito y ciego gregarismo de las escuelas de toda índole. Así lo reconoce la voz poética de Carlos Néjar:

*Cerrado por inventario  
comprando y vendiendo  
al detal de estar viviendo,  
comercio del tiempo,  
peso mis ambiciones  
en la balanza de la muerte  
y soy tan extraño a mí mismo  
que parezco otro.*

La mosca se estrella de improviso en el diáfano cristal del parabrisas. *Solamente para que no nos demos cuenta* que hemos sido víctimas propiciatorias del discurso del poder. Remedando este pequeño, cotidiano y burocrático infierno, *Teoría de las Despedidas* de Guillermo Cerceau supone una requisitoria contra los recovecos del pensamiento snob, primario y reptil con el que el poder pretende acorralar y aterrorizar al hombre inmerso en la manada bovina que se apresta a la gran degollina. Los falaces hallazgos teóricos de nuestras academias no son más que el eufemismo sobre el cual echa raíces la tiña del poder: esperpento endogámico y falangista que premia con Doctorados y prebendas la medianía, la estupidez y el fraude. No nos conmueven

los cuadros apocalípticos y pavorosísimos que nos pintan sus autoridades en tanto mera justificación presupuestaria y rentista, ni mucho menos los alaridos revanchistas de los burócratas de siempre, entorpecidos la lengua y el espíritu en el alcohol barato y las hablillas de los brindis por la cultura. Los eventos que pretenden celebrarla tan sólo constituyen obscenos y decadentes pretextos para el narcisismo y el espaldarazo cómplice y lisonjero. Guillermo lo predica sin medias tintas: “nos quedan dos variedades principales de pensadores: aquellos que no tienen nada que decir, pero esa nada la dicen con gracia, con estilo, y que seguirán siendo leídos porque leer, después de todo, es también un placer, y quienes lentamente, silenciosamente, luchan por construir un pensamiento, un discurso, una palabra que sirva de algo (sin necesariamente estar reñida, esta tarea, con la belleza o la complejidad). El tiempo dirá cual de las dos variantes del acto de pensar prevalece, no porque Cronos se ocupe de este sector parásito del quehacer humano, sino porque su destino está ligado a cosas más trascendentes, como las luchas de los pueblos y las artimañas de los poderes constituidos para frenarlas”. Es oportuna entonces la propuesta de Faver Páez que propicia velar en capilla ardiente a estos crípticos pensadores que han hecho perder el tiempo a más de uno.

El texto que da título al libro es revelador de la pericia ensayística de Guillermo Cerceau: No escatima transparencia en el estilo conversado y crítico ni complejidad estructural y paródica; la recensión de una inédita *Teoría de las Despedidas*, además de

homenajear a Jorge Luis Borges de guisa lúdica, apela a la falsificación y a la impostura para desacralizar el acto de pensar y recrear el mundo por vía de la palabra firme y reposada de la sobremesa. Ello “como si el plagio pudiera ser también una forma de parodia y, en última instancia, de distanciamiento crítico”. Del juego plurilingüístico se deriva una serie de teoremas expresivos posibles que tienden a la dialogización. La bivocalidad del discurso ensayístico estriba en la mixtura de las voces y los propósitos críticos tanto del pensador que habla en el manuscrito imaginario como los que refracta el autor. Triturado el contrasentido pervertido de la taxonomía y la preceptiva literaria, queda un dejo de desengaño al abordar un juicio final del cual no se saldrá bien librado.

Precisamente, tal afortunado texto sirve de puente que integra las dos partes del libro: **Deserciones y Gestos Teóricos**. La primera está referida al ajuste de cuentas a la manera del Bosco expulsando demonios por el culo o, mejor aún, del Borges real y apócrifo en una insomne confrontación (pero siempre el Uno en el Otro). Es evidente la alusión al descuidado Jardín del Malcolm Lowry de *Under the Volcano*, “porque un jardín abandonado es siempre el resultado de una mentira, de una falsa promesa”. Bien lo dice Baltasar Gracián, sin mentir no decir toda la verdad que es un desangrar del corazón. La batalla personal contra los Dioses convoca al desencanto, pero trae consigo el ejercicio libertario que es ensayar ante la página o el monitor en blanco. Del

diccionario sacrílego de Cerceau extraemos una acepción del verbo Comparecer: “es el primer eslabón en la cadena de hechos que llevan a un enigma a convertirse en conocimiento”. Comparece la repulsión religiosa y positiva en el amor a la apostasía que reivindica la vida en el *sambódromo* de la plaza pública. En tanto que la segunda parte pulveriza las estancias ridículas de la intelectualidad universal, al punto de asimilarla al circo paródico de sombras chinas que espanta tanto al hombre agazapado en las cavernas como al espectador y habitante del museo del siglo XXI que es el Centro Comercial. Aristóteles dice que los tiranos no lo son para preservarse del frío; nuestro amigo Guillermo apunta que “los hombres viven esclavos porque sus amos no saben dudar”. *La Política de Ultratumba* puede leerse por partida doble: lo que se ata en el cielo se ata en la tierra, esto es que apedrear mujeres adúlteras o estigmatizarlas al rape por colaboracionistas signifique lo mismo, una apología a la intolerancia y al sadomasoquismo a expensas del sufrimiento del Otro; asimismo la vida es la escala por la que se trepa a Paraísos artificiales que despojan a la humanidad de su derecho a disentir y tropezar varias veces con la misma piedra. Esta es una magnífica y placentera oportunidad de atravesar la pradera como los caballos salvajes que han arrojado de sí a los jockeys, esos viles maestros que enturbian la mirada asombrosa con mezquinas gríngolas. *Te conozco bacalao, aunque vengas disfrazao...*

Valencia de San Simeón el estilista, 23 de octubre de 2007.





## ÍNDICE

NOTA EDITORIAL	5
DEL FICHERO COMO ANTIORÁCULO: LOS CARNETS NEGROS DE PEDRO TÉLLEZ	7
EPITAFIO PARA EL CIUDADANO CRISPIN LUZ	12
GUILLERMO MENESES Y EL ACECHO JESUÍTICO	19
ANDRÉS MARIÑO PALACIO Y SALVADOR GARMENDIA: DOS VOCES DE LA DIÁSPORA.	30
FRANCISCO MASSIANI Y EDUARDO LIENDO: DE LA MEMORIA QUE SEDUCE EL PAISAJE A TROMPICONES	40
ISRAEL CENTENO O DEL CERRO EL ÁVILA COMO TABERNÁCULO URBANO	51
DOS CÓMPLICES DE CUIDADO	65

LA CUENTÍSTICA MÁS RECIENTE DE ORLANDO CHIRINOS: ENTRE LA FALSIFICACIÓN LITERARIA Y LA APOLOGÍA A LA MARGINALIDAD	71
1.- LA DANZA ASINCRÓNICA DE LA MARIONETA .	73
2.- ELOGIO DE UN LEÓN AFEITADO AL AUTOR DE LOS DÍAS MAYORES: APOLOGÍA A LAS FIESTAS MACABRAS.	80
BESO DE LENGUA: LA NOVELA ENMANTILLADA POR VENIR	92
GUILLERMO CERCEAU, CRONISTA FORENSE DE ELEFANTES Y CIRCOS	99
LUIS ALBERTO ANGULO, UN MILITANTE DE LA POESÍA DEL DECIR	104
TEOREMAS DE LOS ADIOSES Y LOS AJUSTES DE CUENTA	108

# **ESCRUTADORES DE ALMAS ESQUIVAS**

***A bonus track de ensayos dispersos sobre  
literatura venezolana***

La literatura venezolana posee diversos protagonistas y muchos de ellos se mantienen en la memoria de sus lectores y críticos a través de ensayos que dan testimonio de su paso por el tiempo. José Carlos De Nóbrega ha dispuesto una serie de textos dispersos sobre sus lecturas y estudios de las obras de los autores a quienes retrata con el sello de la identidad nacional y sobre todo en el ámbito regional

***José Carlos De Nóbrega  
(Caracas, 1964)***

Narrador, ensayista y traductor. Es Licenciado en Educación, mención Lengua y Literatura con Maestría de Literatura Latinoamericana de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Ha publicado *Sucre, una lectura posible* (Universidad de Carabobo) y *Textos de la Prisa* (1996), *Derivando a Valencia a la Deriva* (2007), *Salmos Compulsivos por la Ciudad* (2008) y *Salmos Compulsivos* (2011). Premio Nacional del Libro, capítulo centro-occidental, durante los años 2006 y 2007.