

Esta edición PDF del **Papel Literario** se produce con el apoyo de



ESCRIBE ALONSO MOLEIRO: Sin envenenarle a nadie la existencia logra el milagro de zanjar delicados temas de la vida nacional en el presente y pasado reciente, prescindiendo del fastidioso recurso de presumir de polémico, con enorme precisión, con una soberbia maestría cu-

ya máxima virtud radica en la claridad. Aprecio en Jesús Sanoja su prosa limpia, su paquidémica memoria, su amplísimo conocimiento del siglo XX venezolano. Lo admiro, además, por algo que no está de moda (...): admiro su sencillez, su vida digna y austera, su trato llano y accesible.



•Dirección Nelson Rivera •Producción PDF Luis Mancipe León •Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez •Correo e. riveranelsonrivera@gmail.com/•https://www.elnacional.com/papel-literario/•Twitter @papelliterario

HOMENAJE >> JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ (1930-2007)

Pregunta sobre la poesía de Jesús Sanoja Hernández

Poeta, historiador, periodista que hizo de la memoria y de los archivos los fundamentos de su inagotable actividad en decenas de diarios y revistas, Jesús Sanoja Hernández (1930-2007) fue, además, el curador y editor de la serie 50 Imprescindibles, hito histórico en la trayectoria de los 80 años del *Papel Literario*. En el 2002 le fue concedido el Premio Nacional de Humanidades

CAMILA PULGAR MACHADO

Un hombre respira el aire de “un enorme hueco”, está tendido en una “lentísima palabra” que gravita en el “desahogo del espacio” y “lo hueco crece para inflar sonidos”. Allí, ya maduro, “caballero”, “explorador”, “cazador de miedos”, “un hombre tembloroso en mitad del cielo” siente cómo “ofrécese la materia en desnuda pierna, ofuscada mirada de ángeles”. Tan alto, tan cerca del agua se descubre con cierto vértigo en un bote, “fenómeno celeste”, “turquesa a través del vidrio”, donde se palpa a sí mismo apaciblemente, colmándose de “eternidad” “en el círculo tenaz” de su bosque selvático a orillas del Orinoco. Allí está a punto de navegar el éxtasis “antes de caer el agua en el turbulento huerto de los dioses”: la flora es “bejuco”, “orquídeas”, “la esmeralda”, “las lianas”, “el bautismo de las uvas”, “la guayaba” “sustancia pulposa y ebria”, “montes y aparejos”, “piñas de color”, “moriche”. Él siente las fuerzas de “lo elevado, latido de los ángeles, más, más, más inquina en el espacio, invento del tiempo sobre matas para instalar ritmos por detrás, arriba, en las señales, mientras la música troza corolas y pone fuegos y perfumes”. “Góngora”, “Bach”.

Y abajo, “viendo el bosque”, el hombre percibe también cómo “zumban toros fantásticos”, “salen gritos de transparentes gallos”, “la sacudida en cada animal que corre”, “el papagayo dulce entre las lianas”, “el minué”, “insectos silvestres”, “el tucúchico rondando su corazón de magia”, “el perico gorgoran de cielo”, todo conduce hacia “la mágica enfermedad”. Y él, “el perro de Venus”, escribe “ciertas palabras” “con la letra B” de “besos”: “biblia, balde, berrido, brote”:

La mujer brilla en forma de dos estrellas, una hacia mi pata, otra con el tedio de anoche, con lengua y congoja. Muy joven, puedo ser vencido, muy violento, pueden matarme, yo, el perro de Venus, el ganado del deseo que promueve voces contra el vestido, ella, el leopardo fecundado que juega con una pelota en la cama, yo, maraña ante la traición, y ella y yo, hasta qué grupas, una rueda sin pasado y un revuelco, y ella por cuarta vez, la verde isla, la mágica enfermedad.

No obstante, la conciencia de este hombre maduro ya hizo “cenizas”, “lo que estorba en prisión”, y ha endurecido demasiado en “la memoria de la guerra”. Dice: “lo que escribo de noche, lo corrijo de día”.

Estoy en el poema donde aparece la única mención que Sanoja Hernández hace al título de su único poemario publicado, *La mágica enfermedad* (1968). Y, además, estoy en las conclusiones de mi indagatoria sobre el arte de verbo gráfico –arte en la prensa– y de impulso archivístico de este intelectual venezolano a quien considero un escritor de crónicas.

Empecé esta larga vuelta por sus materiales creyendo lo contrario, estando entonces bajo el influjo de la mitología sobre su poesía, y con la emoción de haber encontrado en su archivo casero dos poemarios inéditos. Sin embargo, y adelantando lo que considero es un resultado de esta investigación, la relación con su archivo literario conformado por materiales de naturaleza archivística además –válgame la redundancia–, me condujo a entender que si Sanoja Hernández no escribió, no publicó más poesía, solo las dos ediciones de *La mágica enfermedad* (más los poemas de juventud en revistas como *Cruz del Sur* y *Tabla Redonda*), se debió a que su fascinación máxima fue producir sus escenas estéticas-políticas en el vórtice de la opinión pública.

Su escritura se sostuvo gracias al soporte de sus datos enmar-



JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ / ARCHIVO FAMILIAR

cados en cuadros expresivos, breves ensayos, donde fotografiaba elementos nativos de nuestra estética y episteme pintoresca e idiosincrática, histórica y política.

En realidad, llegué a este entendimiento al punto de evitar que esta reflexión partiera de la discusión de si Sanoja fue o no sobre todo un poeta. Es decir, comencé el trabajo de escritura teniendo conmigo este resultado gracias a mi inmersión tan tangible y material: digitalizando yo misma su poesía, topándome a cada rato con silencios, poemas que sacó, botó o no escribió, en esos poemarios inéditos en los que trabajaba como si fueran rompecabezas de pocas piezas de las que, sin embargo, se perdieron varias.

Y qué distinta esta experiencia a la que yo tenía cada vez que me aproximaba al conjunto de crónicas, de sus rizomas hemerográficos; escenas de mundanidad vernácula extraídas de sus intensas incursiones en la prensa nacional. Y creadas a partir de una prosa ensayística descriptiva y literaria, curatorial, gustadora de sus cosas y sus palabras. No exagero al decir que trabajé investigando una de las mejores prosas en la historia de la opinión pública de este país, ni me interesa demostrarlo tampoco.

Pero, insisto, en cuanto a la poesía de Sanoja tuve toda una inquietud, una verdadera interrogación. No solo el mito en torno al poeta que no fue es poderoso. Sino que, añadido, tiene poemas magníficos. Y de hecho esta recreación de sus versos buscan algo más que entretener.

El universo poético expresado en *La mágica enfermedad* posee otro orden, subrepticio al sensualismo barroco de sus imágenes, del que, además, se infiere *porqué* no fue sobre todo un poeta. Dice: *El deseo de dormir, el deseo de salir*,

La sobria distancia

BLANCA STREPPONI

En nuestros tiempos escépticos pocas personas despiertan unánime respeto. Una de ellas es Jesús Sanoja Hernández. Una mirada sensible percibe en él una experiencia de vida que no ha sido ajena al dolor y que sin embargo lo ha preservado de todo resentimiento. ¿Es un hombre sabio entonces? ¿Es un hombre sabio aquel que ejerce su libertad sin perder ecuanimidad? ¿Es signo de sabiduría el que la propia erudición no impida escuchar al otro? ¿Es signo de sabiduría mantener una sobria distancia ante el mundo? Yo, que me siento cada vez más incapacitada para responder a preguntas de importancia, solo puedo decir que tener la oportunidad de conocer al profesor Sanoja, como muchos lo llamamos con deferencia, es un privilegio.

*Publicado en el *Papel Literario*, edición del 18 de enero de 1998, primera entrega de la Serie 50 Imprescindibles.

La decisión y la indecisión y la reseña de lo que se ha hecho entre la promesa y la verdad. El fragmento de uno mismo. La pregunta frente a la pantalla iluminada.

Todo finalmente yerto, cadáver del tiempo de cuyos labios no saldrá jamás una palabra.

Claro que hubo en él el referente constante de la poesía y el estudio profundo del adjetivo, los significantes, los datos esotéricos, y sus indagatorias en algunos comportamientos de la vanguardia histórica; y luego su propia vanguardia que él mismo protagoniza a partir del órgano divulgativo de *Tabla Redonda*. Pero no hay una vida hacia la poesía como la de Guillermo Sucre y Rafael Cadenas, manteniéndome en su generación. O sea, este poema, “Objetos y sujetos”, nos hace tropezar con la razón de porqué escribió en función de otras estructuras literarias. El poema es nítido: el sujeto se consume en el tiempo áspero de la historia de donde no es que no salga jamás una palabra, exactamente, sino sale otro tipo de palabra distinta al logos cosmogónico de la poesía. Sanoja prefiere las palabras y las cosas, los objetos y sujetos en estadios, tal vez, previos al viaje metafórico de la *imago* que metamorfosea la gravedad histórica y política.

Es decir, los ritornelos de Sanoja –los que más se acumulan en su producción estética– se asientan en la morada del *ethos* civil; y no realizan la operación cosmogónica de toda gran poesía. Porque el *arconte* lo quiere así, además. Porque allí, en ese rigor existencial, gusta más que guardar, gusta retener las marcas de la intelectualidad criolla para luego, entre diversas líneas de fuga de sus materialismos, componer sus dispositivos periodísticos de orden literario con que educa a la opinión pública de un país lector.

El interés originario o el más persistente de Sanoja está allí, en lo que circula “en el ciclo terrible del escritor venezolano formado en el clima asfixiante de las dictaduras”; y “en el fondo, el país sin memoria”. Este devenir que cumple Pío Tamayo, por mencionar a uno de la lista, es, en principio, el de los revolucionarios: “contaminación en plena adolescencia, persecución, exilio, vuelta a la patria, cárcel, enfermedad, muerte” (cito al autor). Pero, incluso, la obsesión del archivero por coleccionar las pistas de los itinerarios personalísticos de estos intelectuales nuestros sobrepasa la división ideológica. Sanoja asedia otros circuitos como el de Picón Salas, Uslar Pietri, Liscano, Gerbasí. En verdad, casi cualquier ensayo suyo sobre los intelectuales del país está diseñado, ha sido pensado, a partir de la reunión de huellas cronológicas, objetos, sujetos y palabras que deambularon en vectores de existencia específicos de estas inteligencias. Destino y estilo son una pareja o foco de sentido en las fotos existenciales que Sanoja construyó con el poder captador de su prosa detectivesca de verbo hemerográfico. ☉

* Este ensayo forma parte de la tesis doctoral de la autora, que puede leerse en <https://archivosanoja.wixsite.com/jesusanojahernandez>.

"MOS, iniciado en la narrativa con *Fiebre*, en 1939, especie de relación realista/ficcional de la generación del 28, y desde entonces hasta 1954, cuando emprendió la escritura de *Casas muertas*, parecía como ganado por el periodismo y perdido para la literatura. La publicación de *Casas muertas* por Losada, 1955, resultó así un reencuentro que, desde entonces, lo volcaría plenamente a la novelística"

JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ

Oscar Guaramato, enigmático personaje y primo de Miguel Otero Silva, lo entrevistó el 26 de octubre de 1978. Cumplía entonces setenta años y, entre las revelaciones acerca de la suerte editorial de sus novelas, destacó esta: *Casas muertas*, publicada en 1955, había sido impresa, hasta 1977, veintitrés veces. Ciertamente, allí estaban las de Losada, con cubierta de Rafael Alberti, y Pasa, con ilustración de Ramón Martín Durban. Estaba la de Gallimard, traducida por René Durand, como estaba la de Praga con epílogo de Neruda y la de Seix Barral. O la búlgara y la sueca, o la italiana y la estoniana, o la polaca y la chilena, o la ecuatoriana y la brasileña y la peruana, mientras en su Venezuela Tiempo Nuevo y Monte Ávila acrecentaban las ediciones.

Diez años antes, cuando aún no entraba Miguel Otero Silva a los 60, Carlos Fuentes le escribió para solicitarle la biografía de Juan Vicente Gómez, que formaría parte de un volumen donde Carpentier escribiría la de Gerardo Machado, Monterroso la de Somoza, Vargas Llosa la de Sánchez Cerro, Donoso la de Melgarejo, Edwards la de Balmaceda, García Márquez la de Mosquera, Roa Bastos la de Francia, Martínez Moreno la de Rosas y Claribel Alegría la de Maximiliano Martínez.

La respuesta de MOS significó una retractación, pues él había aceptado antes el desafío y por eso fue incluido entre "los trece caifanes que van a lanzar un libro con los dictadores latinoamericanos como materia prima". Argumentaba que por haber sufrido la dictadura gomecista no era el más llamado "para urdir cosas de ficción o simplemente de literatura sobre la vida del general Juan Vicente Gómez". Y para llenar el vacío proponía a Adriano González León, quien "acaba de ganar limpiamente el Seix Barral, tiene talento y méritos para figurar en el elenco del 'boom' y, por añadidura, la cronología no le permitió conocer personalmente a Juan Vicente Gómez".

En otros párrafos había confesado la verdad. Trabajaba a tiempo completo en otra novela e iba apenas por la página 40 y no deseaba "interrumpir la *sprintada*" nada menos que de *Cuando quiero llorar no lloro*, audaz experimento que lo liberó definitivamente de las herencias regionalistas o criollistas.

MOS, iniciado en la narrativa con *Fiebre*, en 1939, especie de relación realista/ficcional de la generación del 28, y desde entonces hasta 1954, cuando emprendió la escritura de *Casas muertas*, parecía como ganado por el periodismo y perdido para la literatura. La publicación de *Casas muertas* por Losada, 1955, resultó así un reencuentro que, desde entonces, lo volcaría plenamente a la novelística.

Se ha catalogado a *Casas muertas* como la segunda parte de una trilogía que comenzó con *Fiebre* y concluyó con *Oficina N° 1*. La sucesión de las etapas cronológicas o la reparación de algunos personajes fundamentan tal apreciación. *Fiebre* cubre el período 1928, desde los sucesos preparativos de la Semana del Estudiante, en febrero, hasta el envío de estudiantes rebeldes a Palenque, en el Guárico, cerca de Ortiz, pasando por la montonera, 1929, en la cual el autor, en la realidad, participó. Y *Casas muertas*, limitada a un pueblo-isla, según Fernando Ainsa, además de transcurrir en ese bienio, por la vía del recuerdo ocupa zonas del pasado, extendiéndose hasta 1890, y penetra en los primeros tiempos del petróleo en Anzoátegui, hacia donde emigraron personajes como Carmen Rosa, tan importante en el argumento de *Oficina N° 1*, cuyo término cronológico es 1940.

Pedro A. Bello es uno de los críticos que han clasificado como trilogía a *Fiebre*, *Casas Muertas* y *Oficina N° 1*, porque:

HOMENAJE >> JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ (1930-2007)

Prólogo a *Casas muertas*



MIGUEL OTERO SILVA / ARCHIVO EL NACIONAL

"(...) comparten entre sí técnicas, sucesos y personajes que traspasan, se prestan y continúan de una obra a otra el subciclo. Esto las emparenta estrechamente entre sí, pero quizá lo que más las fusiona es que todas aluden a la Venezuela que inicia su contemporaneidad con el atraso económico y cultural que trajo el gomecismo a una inmensa población tanto urbana como rural (...). Los personajes que pasan de una novela a otra (como por ejemplo, los estudiantes presos que viajan en un autobús amarillo que se detiene frente a la bodega 'La Espuela de Plata' en *Casas muertas*, aparecen con anterioridad en *Fiebre*; Carmen Rosa abandona a Ortiz para irse a vivir a El Tigre, que es el ambiente recreado en *Oficina N° 1*), se corresponden a los pobladores de esa Venezuela premoderna".

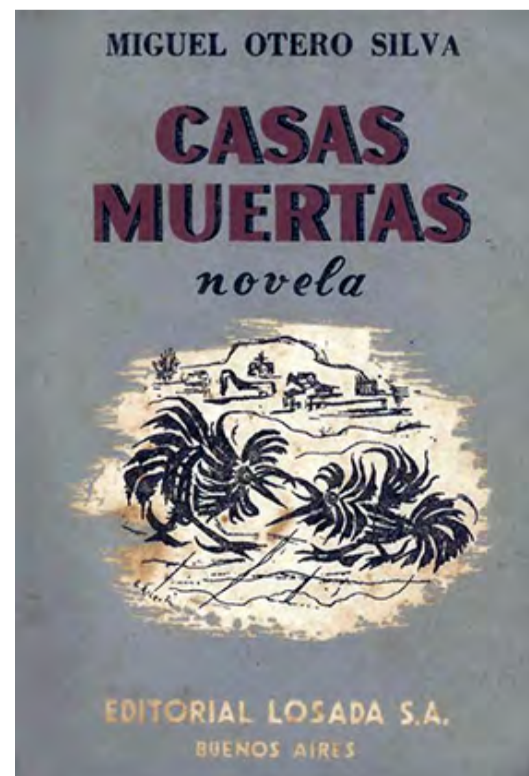
A diferencia de *Fiebre*, que revienta en la capital de la república estremecida por la explosión estudiantil antigomecista, o de *Oficina N° 1*, que lo hace en un pueblo en formación adonde acuden migrantes atraídos por el boom petrolero, *Casas muertas* se sitúa en un pueblo-isla donde, al decir de Ainsa, "el personaje colectivo priva sobre el individual" y "donde el azar puede ser el único agente de cambio".

O como afirmó el propio MOS en "Prueba oral de un novelista", tras advertir que todas sus novelas eran literatura de denuncia:

"*Fiebre* es una denuncia del sistema y del terror gomecistas, *Casas muertas* es la denuncia del mal morir de una ciudad aniquilada por el paludismo, el gamonalismo y las guerras civiles; *Oficina N° 1* es la denuncia del mal nacer de una ciudad al rescoldo de la explotación minera imperialista".

Cada vez que releo *Fiebre* siento aquel ardor que a los jóvenes de 1948 nos dominaba cuando, bajo su influencia, comenzamos desde la Universidad Central (¡la misma casona de San Francisco de 1928!) la lucha contra la dictadura militar. Cada vez que releo *Casas muertas* viene a mi memoria un reportaje gráfico de *Ahora* sobre el pueblo en ruinas, 1936, revisado con asombro en la Biblioteca Nacional, o mi paso, a lo largo de los viejos caminos, por Palenque (apenas una casa que servía de sucio paradero) y Ortiz, sobreviviente triste, y Parapara de Ortiz, pueblo este impresionantemente solitario. Y más allá El Tigre, tan próspero como desordenado. Ruralidad en los llanos de Guárico, campamento petrolero en la *Oficina N° 1* enclavada en la mesa de Guanipa.

Evelyne Luchini, de la Sorbonne-Nouvelle, al



estudiar la expresión de la identidad nacional en la obra de MOS, sostiene que en *Casas muertas*: " (...) solo Carmen Rosa afirma su identidad de manera positiva. Cartaya reivindica su ateísmo y afirma la necesidad de la guerra civil. A Berenice no le queda sino dar clases a unos niños hambrientos y palúdicos. Los campesinos están entregados a la muerte, ya no tienen identidad, y tratan en vano de revivir, a través de un pasado que se extingue. En Ortiz domina la resignación y la aceptación fatalista de la muerte y de las calamidades naturales y humanas".

Por su parte, Carlos Pacheco, al citar un trabajo de Ainsa en *Imagen* acerca de la opresión del espacio en *Casas muertas*, contrasta "el regionalismo depurado y poetizado" de esta novela con "la estructura narrativa de enfoques rápidos y múltiples sobre los diversos personajes" de *Oficina N° 1*, y "la ruptura de la línea narrativa que incorpora discursos mentales o transcripciones de reportes noticiosos radiofónicos", indicios ambos de la técnica experimental de MOS.

Algo de novedad había, sin embargo, en aquel regreso de MOS a la novelística, en 1955, señalado entre otros por Márquez Rodríguez. En *Casas muertas* usó la técnica policial, con el relato que arranca con el entierro de Sebastián para prácticamente terminar con ese mismo episodio, solo que la circularidad no llega a ser perfecta por la inclusión del capítulo XII, donde la acción prosigue:

"El capítulo XII —observa Márquez Rodríguez— es tan importante dentro de la trama argumental como dentro de la estructura técnica, que es su título, *Casas muertas*, lo que le da nombre a toda la novela (...) Y es tal la fuerza impulsiva de la acción que continúa en ese capítulo XII que la misma ha de proyectarse más allá del relato, hasta dar asunto a una nueva novela, *Oficina N° 1*, que, como se sabe, es continuación de *Casas muertas*".

Todavía Márquez Rodríguez anota una innovación técnica en *Casas muertas*, casi sin antecedentes en Venezuela: el doble plano narrativo, "dispuesto de tal modo que la acción novelesca propiamente, centrada en torno de la vida de Carmen Rosa, corre paralela, mediante el oportuno empleo del contrapunto, combinada con el recurso del *flash-back*, con la vida de los demás personajes".

Por razones de espacio, me eximo de citar otros juicios críticos acerca de *Casas muertas* y el resto de la obra de MOS, entre ellos dos tesis presentadas en universidades de España e innumerables enfoques de ensayistas venezolanos, pero no puedo eludir el cierre de este prólogo con palabras del propio MOS, cuya obsesión era entremezclar la realidad con la ficción:

"Les advierto que realizo para cada novela un trabajo preparatorio de indagaciones y apuntes que me sirve para construir el escenario y dar vida a los personajes (...) Para la preparación de *Casas muertas* me fui a Ortiz, que para entonces estaba al borde del derrumbe total, busqué a los sobrevivientes de la época terrible, que eran muy escasos, y ellos me contaron cómo eran en esa época los árboles y los pájaros, qué se comía, cómo se vestían, qué canciones cantaban, y yo comencé a llenar cuadernos con sus confidencias. Entre esos interrogatorios estuvo una vieja maestra de escuela".

De allí salió "la señorita Berenice". Y de otras conversaciones salieron, por ejemplo, los "tres curas". Pero Carmen Rosa y Sebastián fueron hijos de la ficción.

*Prólogo. *Casas muertas* de Miguel Otero Silva. Guía de lectura de Carolina Alvarez. Caracas: Los libros de El Nacional, 2000. ☉

En busca del tesoro perdido

JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ

Cuando quiero llorar no lloro culmina el ciclo novelesco de Otero Silva cuyo desarrollo histórico-ficcional se sitúa entre 1928 y 1966. Integrado por cinco obras, con arranque en *Fiebre* (el drama de la generación del 28) y desenlace trágico en la que tomó como título el verso célebre de Darío (el drama de los jóvenes de los 60), el quinteto comprende, entre punta y cabo, *Casas muertas* (tránsito del llano en ruinas al llano promisorio), *Oficina N° 1* (el estallido petrolero en Oriente y el nacimiento de El Tigre) y *La muerte de Honorio* (cinco personajes emblemáticos de la lucha antidictatorial, encarcelados en Ciudad Bolívar).

Para MOS, la novela de la triple violencia juvenil constituyó un desafío que él asumió con vuelcos en lenguaje, estructura y ambientes, así revelará que tales innovaciones eran como remate de las intentadas desde *Casas muertas* (técnica policial en el relato) hasta *La muerte de Honorio* (doble discurso de cada uno de los personajes). Contrariando al autor, me atrevo a afirmar, porque conocí su voluntad de renovación a raíz del impacto del boom, que en *Cuando quiero llorar no lloro* alcanzó la madurez narrativa, expresada en los diferentes niveles lingüísticos, la alternancia de realismo, parodia, humor y poesía, la diversidad o triplicidad de enfoques sociológicos, la búsqueda de las raíces de la violencia y finalmente, el juego de tiempos históricos decisivos (Roma imperial y surgimiento del cristianismo, sociedad capitalista e insurgencia comunista). La publicación de esta novela despertó en su momento, como ninguna de sus anteriores, comentarios favorables desde diferentes enfoques, según la especialidad del crítico: Crema con su peculiar teoría estética: Gómez Grillo como estudioso de la delincuencia y sus motivaciones sociopolíticas: Rhazes Hernández López, desde atalaya musical; Orlando Araujo, Márquez Rodríguez, Lovera De Sola, Chocrón, Elisa Lerner y, entre muchísimos más, Oswald Larrazábal.

A pesar de haber atacado sin complejo un tema que le era contemporáneo, MOS lo hizo pasada ya la raya sexagenaria, y de allí en adelante incursionó en escenarios de remota ubicación temporal y espacial, pues con *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, otra novela de retos narrativos, retrocedió al siglo XVI y saltó a ambientes como los del Cuzco y la Amazonia. No se trataba ya de un recurso traslativo, como el que acometió en el prólogo singularísimo de *Cuando quiero llorar no lloro*, sino de un real emplazamiento novelesco, con absoluta correspondencia entre el personaje y su circunstancia.

El segundo atrevimiento de MOS, después de su ciclo venezolano y contemporáneo, *La piedra que era Cristo*, se situó más allá de más nunca, en los tiempos en que la persona-personaje emergió como profeta o como predicador de verdades reveladas. Allí unió biblia con historia, libros sagrados con textos desacralizados, para recibir acogida de uno y otro bando, del socialista y del cristiano, aunque sometida a prueba, en cuanto a la visión de Jesús como persona-personaje, por Manuel Caballero.

Cuando la moda consistía en la construcción de novelas épicas o trágicas a través de protagonistas omnipotentes —dictador o patriarca, como arquetipo latinoamericano— MOS no se atrevió a pisar ese terreno y propuso que en Venezuela lo hicieran otros, incluidos los de la nueva promoción narrativa, como González León. El país anterior al 28 es pura referencia en el mapa novelesco de MOS, con *Fiebre* en el punto de partida. Ese terreno vacío pensó llenarlo con una biografía novelada de Gustavo Machado, empresa que se quedó a mitad o a tercio de camino. Otro proyecto, acerca del cual guardaba secreto, se fue con él a la tumba. ☉

HOMENAJE >> JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ (1930-2007)

Guillermo Sucre: la poesía como diálogo

"Sucre no ha sorprendido, ha cumplido. Junto a él, como parte de un universo en expansión, están otros planetas: el incandescente Ludovico Silva, el fríamente sólido José Balza, el albeante Eugenio Montejo"

JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ

S abio en lenguaje, de cuyo estudio y conquista ha hecho una pasión hasta el punto de limitar ya con el silencio, Guillermo Sucre repudiaría seguramente cualquier análisis de su texto que recurriera al contexto, cargando de biografía lo que para él es empecinada grafía. Su último libro, parte del Libro que construye afanosamente, metido en lo más hondo de la concepción borgiana, es un monumento a la literatura como realidad imaginaria, el acto poético como desencadenamiento inacabado, sin resultados ni complacientes conclusiones. *La máscara, la transparencia* (y ya empieza a sobrar algo, en este caso una coma) constituye un tratado de poesía, el único intento global que haya hecho un venezolano para reconstruir la estructura y función de la poesía, levantar sus andamiajes lingüísticos hasta un cielo crítico, vastamente sistematizado, y proponer, en el ámbito hispanoamericano, una discusión de impredecibles consecuencias. Sucre no ha sorprendido, ha cumplido. Junto a él, como parte de un universo en expansión, están otros planetas: el incandescente Ludovico Silva, el fríamente sólido José Balza, el albeante Eugenio Montejo.

Pero hagamos el rito violatorio y digamos que en este lúcido buceador del logos hay un yo y que ese yo, disparado hacia la despersonalización en su actitud creadora, tiene biografía: romántica, sanguínea, ególatra, propísima e inevitable biografía. Si preguntaran de dónde viene ese fervor por el Neruda de *Tentativa del hombre infinito* y ese repudio hacia el "gran ausente", posteriorizado en odas elementales y patetismos y sobreabundancias telúricas, diríamos que de aquel que consumió su adolescencia extendiendo la mirada hacia la Plaza Miranda, en la creencia de que el poeta era un demiurgo, (dis)puesto a organizar el caos e interpretar el sentido secreto del cosmos, y que más tarde, en frías tardes chilenas, preparó sus máquinas reflexivas para limpiar de impurezas emocionales el acto creador, rebasar la enumeración inventariada del continente genesiaco y lanzarse hacia la claridad, a veces *enmascarada*, de la palabra. Si interrogaban por el inquisidor de la realidad poética como estructura autónoma que no duplica la naturaleza, ni la copia ni mimetiza, habría que partir del joven, ya de regreso de Francia, que en la calle El Colegio, Caracas de 1957, leía a profundidad a Mallarmé, elogiaba a Valéry y se distanciaba de las nociones *humanas*, viscerales, intermediantes de la poesía. Si dijeran "¿de dónde salió este crítico imprevisible, a cada rato introductor de un no donde antes puso un sí, paradójico hasta en la titulación de un libro?", sería aconsejable recordar el estudio sobre Borges, tan elogiado fuera de Venezuela y tan poco aludido dentro de sus fronteras. Si se adujera que en su primer poema (revista *Cantaclaro*, 1950) nombraba placentas y furias germinativas, podría rebatirse que en su último poemario ya no hay la realidad sino las realidades inventadas, desnudeces,



GUILLERMO SUCRE / ©VASCO SZINETAR

limpísimas miradas al mundo, memorias especulares, de doble faz, en las que más cuenta el olvido que la misma zambullida en el pasado. Si alegaron que antes fue traductor de Perse, cuya lujuria por la palabra lo alejaba del rigor inteligente de Octavio Paz, a quien ahora exalta, no sobraría evocar la avidez con que recibía aquellos mensajes de Picón Salas –entusiasta de *¿Águila o sol?*– en la Escuela de Letras y la efusión que puso en la nota sobre *La violenta estación*, "poesía que se hace y se deshace", dialéctica, sin extremos exuberantes, cristalina en sus aparatos formales. "¿Y Huidobro, de qué rincón salió?" Tampoco llegó a este libro como intruso. Lo estudió en Chile en 1952 y desde allí creció un afecto de lector-hacedor, creador-recreador, del que hay constancia en un artículo en el *Papel Literario* (1958), por cierto verdadero certificado de las que hoy parecen ser constantes en sus juicios y en su poesía: "la tentativa de lucidez", "el rigor imaginativo", "la posición crítica ante el acto creador". También Vallejo tiene antecedentes. Apartada la influencia que ejerció sobre los poetas de *Cantaclaro* y puesto a un lado el hecho de que no fue cuestionado por los de *Sardio*, ni siquiera en los momentos de mayor adhesión perseana. Vallejo y su demolición del habla poética, su desamparo, su condición humana, aparecieron cierta vez en la prosa de Sucre como contrapuestos a la contaminación material, excesiva y sonora, de Neruda. Nada habría que decir de Cadenas o Muñoz, el uno constructor de una palabra que busca anularse, el otro anulador de una palabra que busca construirse. Fueron sus amigos. Todo lo cual (de)muestra que este impertérrito y estalactítico Sucre tiene biografía y, desde luego, sangre en las venas.

Una vez consignadas estas circunstancias contextuales, vayamos a las figuraciones textuales. Ya Sucre no es lo que ha sido, sino lo que va haciéndose en los puros textos, en la urdimbre lingüística, en la obra de progreso, continuación de algo comenzado que no termina. Como crítico, Sucre ha venido acumulando un creciente almacén léxico y construyendo una particularísima sintaxis. El vocabulario suyo tiende a lo solar, resplandeciente, pleno, y puede ubicarse en torno a una palabra clave: lucidez. Orbitan a su alrededor otras que son mundos definitorios: transparencia, claridad, limpidez, mirada, altura, presencia, razón, inteligencia e inteligibilidad, espejo, revelación, espacio,

fascinación, invención, fundamento, fijeza, plenitud, crítica, logos. Este inventario de palabras (las palabras entendidas como las entienden Paz y Sucre) no constituyen una columna enumerativa sino una búsqueda de la realidad textual, inventada, en combate consigo mismo, y a ellas se oponen con ferocidad dialéctica y a veces con un rigor lógico y otras veces con inusitados virajes que llegan a la igualdad e identidad, otros términos cuya validez poética está determinada por la ubicación, puesto que la palabra es ubicua y su sentido y dirección dependen de su colocación y sus relaciones, no de su significado: oscuridad, máscara, ausencia, soledad, orfismo, caída, desmesura, desamparo, lo otro, el doble. Pero a lo largo de sus incursiones, Sucre esquivó los absolutismos en los tres planos posibles en el de definición, en el de oposición y en el de identificación, y entonces, en un inacabable interrogatorio ejercido sobre sí mismo, que se transfirió de modo angustiante a nosotros, deja caer en el terreno intermedio, para pasarlos de un lado a otro, en correría vertiginosa del lenguaje, vocablos sorprendidos, que le dan tono insólito a las argumentaciones, un tinte socrático, mayéutico, mutante y progresivo. El vocabulario ahora se inunda de términos equívocos: ambivalencia, ubicuidad, sombra, transfiguración, cambio, paradoja, viaje.

Gusto y regusto por la palabra, no solo en su dimensión significativa, sino en sus infinitas posibilidades, ella es en Sucre un mecanismo de reconstrucciones, reelaboraciones, pertinencias e impertinencias, acto creador y sistema crítico simultáneamente, nacimiento y muerte. Acude a la unidad dentro del antagonismo, con el enlace de un guion, y avecina las palabras y crea una nueva relación. Abusa, adrede, de las interrogaciones y de los signos parentéticos, para contradecir lo que venía diciendo más que para aclararlo, o para intensificar una afirmación, o para introducir una provocación, descaradamente lanzada al lector con el designio de hacerlo cómplice de la duda, la inseguridad, el aparente absurdo. Deposita, como si fuera un conferenciante cualquiera, un "¿no?" que a veces es no, o no es no, o no interroga, sino simplemente oficia como descanso coloquial, conversacional, en medio de una prosa que viene cabalgando los más trabajados periodos, y ritmando, ajustando, expandiendo razonamientos. Utiliza las partículas y preposiciones con

desenfado donde se ve el cálculo sintáctico como medio de economía expresiva pero también como mediador de esclarecimientos u oscurecimientos: "(entre)verlo; mirar(se), pre e impresionista; (auto)crítica; ex(s)tático; (re)invención; (re)velación; de(l) ser. Todos estos recursos, practicados con habilidad suma, no son logográficos ni están dirigidos a lucirse con el lenguaje –más bien lucirlo. Son formas rápidas de complicar en el argumento al lector, con duplicaciones, oposiciones y metamorfosis de conceptos, destruyendo lo que a la vez se construye. Son argucias de un expositor que nos hace partícipes de su crítica.

Con una despiadada paciencia va Sucre atacando adversarios, códigos y mitos. Al exaltar a Borges aprovecha para desligarse de la teoría (¿romántica?) del yo y de la personalidad e inclinarse por la de la impersonalidad, cuyo centro sería la obra misma, no el demiurgo. Esta disolución del yo la estudia también en Lezama Lima y no solo tiene implicaciones en cuanto al acto creador, al fin y al cabo lo decisivo, sino en cuanto a la relación entre

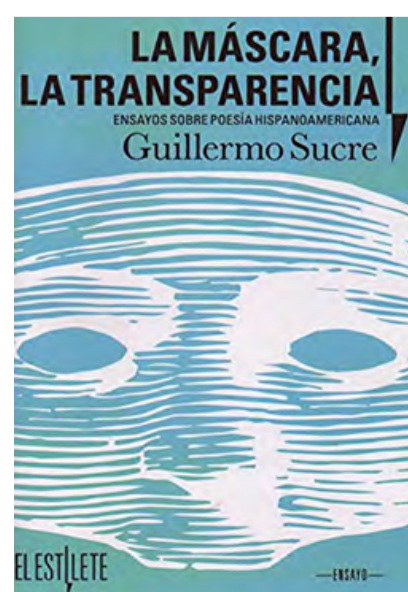
la obra (hecha, haciéndose) y el poeta, cuya biografía se descarta. El telurismo, del cual fuimos adherentes los de *Cantaclaro* en 1950, los excesos cosmogónicos y las ambiciones planetarias, surgen en Sucre como defectos con los que ha cargado una poesía que quiso fundamentar su *americanismo* en intuiciones adánicas y vastos inventarios de minerales y árboles, con lo cual no solo se reivindicaba a Darío y se desenmascaraba a Santos Chocano, sino también se cuestiona la desproporción nerudiana. La noción de sobreabundancia como recargo enumerativo que falsea la realidad imaginaria que es la poesía, haciéndola tributaria o filial de "una realidad americana" está, por lo mismo, objetada en los análisis de *La máscara, la transparencia*. Los esquemas historicistas son desechados para dar preferencia a la relación de los textos entre sí, a las estructuras, con lo cual no habría influencias o determinismos sociológicos, sino una red textual, un ahistórico tejido sin centro. El patetismo (que no lo trágico: Vallejo), lo humano en su acepción vitalista, la tierra de gracia, Edén, mundo original, y las magnificaciones del poeta que se cree portador de mensajes y develador de secretos reaparecen, como punto de agresión, en los ensayos de Sucre.

Para él, el poema es objeto verbal, construido inevitablemente con la palabra (que a veces linda con el silencio) y por tanto su validez es imaginaria y su realidad es irreal, decididamente lingüística: no comestible, bebible, deglutible. Sus campos difieren de los campos de la naturaleza, a la cual cierto arte poético consideraba que debía imitar. La palabra se imita a sí misma.

La poesía moderna o contemporánea tiene así sus rasgos: en primer lugar es texto, "trama verbal, aventura del lenguaje" y, por tanto, universo de palabras, realidad en permanente creación; en segundo lugar, si el centro es el objeto verbal, deja de serlo el yo: se descentra, pues, el yo, y va directo a la impersonalización (Borges, Lezama Lima); en tercer lugar, la despersonalización conduce, en relevantes poetas a la creación múltiple, en los personajes dramáticos, los heterónimos, *los otros* y el yo mítico o colectivo; y en último lugar, desplazando a la metáfora analógica que se sustenta en la semejanza, surge la relación de contigüidad, *esto y aquello*, lo confrontado, dispuesto y contrapuesto.

(Continúa en la página 4)

“
Guillermo Sucre repudiaría seguramente cualquier análisis de su texto que recurriera al contexto”



HOMENAJE >> JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ (1930-2007)

Orlando Araujo: un compañero de viaje

El texto que sigue forma parte de la Serie 50 Imprescindibles. Fue publicado en el *Papel Literario*, edición del 17 de mayo de 1998

JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ

1968 fue un año de entusiasmo para Orlando y sus (como yo) compañeros de viaje. Había triunfado en España Adriano González León con *País portátil*. Ese Seix Barral repetía de algún modo la historia de Andrés Eloy Blanco con su *Canto a España* y de Gallegos con *Doña Bárbara*. Fuimos a Los Ocumitos, Miguel Otero incluido, por ese entonces seudonomizado en Aureliano Buendía, y Orlando derrochaba ingenio al borde de la parrillera, sorbiendo de un vaso de cartón el licor que lo transformaba en vehemente y tormentoso.

Por los mismos días *El Nacional* premió por partida doble en su concurso anual de cuentos a “Viaje inverso”, de Gustavo Luis Carrera, y “Un muerto que no era el suyo”, de Orlando, que si lo había enviado con el seudónimo de S. Carmen Nengue, lo respaldó con otro, por cierto empleado en ese diario para comentarios críticos, Juan Lucena, pues.

Aquellos que antes preguntaban quién era ese Juan Lucena supieron entonces que se trataba de Orlando Araujo. A Miyó Vestriñi le declaró Orlando, a raíz de ese premio, que el tal cuento formaba parte de un libro por salir (*Compañero de viaje*) y que, además, él había enviado otro al concurso, “Manos 0-010”, luego publicado, aclaro yo, en una de las entregas de la revista *Papeles*, dirigida a la sazón por Ludovico Silva.

Pero le dijo más a Miyó: “No debe haber divorcio entre la palabra del escritor y su propia vida”, lo cual en Orlando más que una verdad era una obsesión. En ese sentido, él pertene-



HUGO BATISTA, VILMA LEHMANN, IRAMA NERI, MARÍA EUGENIA VILLALBA DE SANOJA, JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ Y EDUARDO ACEVEDO / ©VASCO SZINETAR

cía a la familia literaria de Blanco Fombona, aunque este careciera de las virtudes bohemias de Orlando, quien en su *Crónica de caña y muerte* escribió al respecto todo lo que podía escribir. Ese fue un libro de retazos existenciales y episodios confesionales, surgido con aires de presagio en la clínica Santiago de León. “Los caminos que andan” lo conducían lentamente hacia la muerte.

Cuando se decidió a ordenar los materiales para *Narrativa venezolana contemporánea*, poco después de la experiencia renovadora en la Escuela de Letras, San Antonio de los Altos le sirvió de refugio ideal. Acumulaba como antecedente en los estudios críticos aquel texto singular sobre la lengua y creación en la obra de Gallegos, producto de disciplina universitaria y en el cual Crema, Rosenblat y su pasión investigativa tuvieron mucho que ver. En el largo interlu-

dio, signado por la revuelta de los sesenta, Orlando había dado saltos increíbles: del rigor del economista y el trabajo en Pro Venezuela al periodismo combativo (*El Venezolano*, *Qué*, *La Extra*, *Deslinde*) y de aquí a la docencia rebelde, abierta a la comunicación con las ideas y los movimientos contestatarios.

Para matar un complejo, la cárcel le sirvió de válvula sublimante. Los seis meses en el San Carlos, 1965, le permitieron conocer lo que había ignorado en los años de la dictadura. Su análisis de la obra de Díaz Rodríguez (*La palabra estéril*) fue redactado en los calabozos donde alguna vez acampó la División Táchira, al mando del terrible Romerogarcía. Trina –su mujer, secretaria y ángel de la guarda– le llevó el rimero de fichas, porque ha de saberse que Orlando perteneció a esa generación donde la ficha (el orden, que le era caro en los momentos

“

Aquellos que antes preguntaban quién era ese Juan Lucena supieron entonces que se trataba de Orlando Araujo”

de investigación) y los papeles embotronados en los bares (el desorden, que le era innato en los momentos de creación) constituían el preámbulo de la publicación.

En *Narrativa venezolana contemporánea* es posible encontrar esas dos etapas del proceso. La disciplina lo llevó, tras revisión de conocimientos y su proyección crítica, a rechazar la moda, pasajera como todas, de la novela objetual del grupo Robbe-Grillet, y la violación de reglas, propia de su temperamento, lo condujo a calificar de novela a *Memorias de un venezolano de la decadencia*. En el buen sentido del término, Orlando era un *provocateur*, y en ejercicio de su condición temperamental fue capaz de alabar la poesía de Andrés Eloy solo para darle en la vena del disgusto a quienes no le veían segundo –ni mucho menos rivales– a Ramos Sucre. Lo mismo puede decirse de sus comparaciones entre Darío y Vargas Vila y de su adhesión pública al Partido Comunista cuando ya este era sombra de un pasado, al parecer irre recuperable. ☉

Guillermo Sucre: la poesía como diálogo

(Continúa en la página 3)

Recursos y recurrencias en la poesía analizada por Sucre, ¿cuántos no hay? Los recursos de Octavio Paz, como los dos puntos (:), le permiten resolver la antinomia fijeza –movimiento, puesto que son signos de apertura, no de cierre, que posibilitan el desplazamiento y le dan espacialidad al texto: en *Blanco* avanza todavía más al disponer la estructura del poema, haciéndolo reversible, con lecturas horizontal y vertical, y en los topogramas (poesía espacial), “por oposición a la poesía temporal, discursiva”, llega prácticamente a la demostración teórica de este objeto verbal que se llama poema, al cual atribuimos desarrollo temporal y poquísimas posibilidades espaciales, a pesar de las aventuras caligramáticas. El ritmo –dice Sucre al estudiar a Paz, poeta que a su vez lo admira– es un flujo, esto es, una honda respiración mental.

Los recursos en Vallejo son los arcaísmos que curiosamente lucen algunos como neologismos, en los que también abunda el peruano. Ese modo de tratar el lenguaje que tantos epígonos vallejanos ha producido, infantil, lujosamente paupérrimo, doloroso, “inocente”, está magistralmente analizado por Sucre, que ve en él una subversión verbal de primer orden, pues su esencia es buscar una fundamentación distinta, a través de una mala escritura, de un lenguaje que a su vez implique una “búsqueda de intensidad vital”. Vallejo fue uno de los poetas que más influyó sobre Rafael José Muñoz, un venezolano de obra abierta, lingüísti-

camente desencajada, sobreviviente de todos los desastres, y en cuyo examen Sucre pudo detenerse más, pues, además de conocer profundamente su “yo biográfico”, llegó a su estudio luego de extenuar todas las interpretaciones en grandes desquiciadores del verbo poético, como Huidobro, Gironde, Carlos Germán Belli. En Muñoz decir “influencia” no es decir nada, porque en él el lenguaje está tragificado, convertido en una repugnancia por la lógica y, como en Vallejo, es una investigación vital: a las palabras inversas, a los nombres en clave, a la numeración billonaria, a la intromisión neológica, al cruzamiento de vocablos, a los cifra-dos conflictos místicos, al metalenguaje, agrega Muñoz un “yo biográfico” del cual esos desórdenes del verbo –la verba secreta, enigmática e insustentada semánticamente– son un registro amplificado.

En Huidobro estudia su *lingua franca*, el paródico uso del *como* metafórico, la repetición y el espacio verbal, mientras en Gironde examina la enumeración, el dislate verbal, la ideografía, los clisés, las metáforas inauditas, los supervocablos y las “galaxias verbales”. Su “rebelión de los vocablos” tiene una equivalente en “Subraye las palabras adecuadas”, de nuestro Britto García. Huidobro reclama también un pariente venezolano, Salustio González Rincón, que está esperando quien los sitúe como excelente manipulador de las realidades verbales.

De Tablada, cuyo paso por Venezuela tampoco ha sido debidamente con-

siderado por nuestra crítica, Sucre examina el haikú, los ideogramas y la estructura del poema, “elemento irreductible de su significación”, y de Juarroz la ausencia de títulos y la construcción aforística. Darío es revaluado y, en general, el modernismo, escuela que centra en la palabra su torrente innovador, su indagación. Ve en Darío la “conciencia del ritmo” y en López Velarde la “conciencia crítica” y estudia en Lugones y Herrera y Reissig los neologismos.

Los venezolanos, además de Muñoz y su esperanto poético, aparecen situados en diversos puntos del estudio. Ramos Sucre, con su poesía en prosa (o lo inverso), su *que* expurgado, su *yo* elocutivo, y Cadenas, con este mismo *yo* elevado a un plano mítico y con su insistencia en la palabra, de la que ha querido hacer una ética. Juan Liscano, Sánchez Peláez y Pérez-Só también son enfocados y, por último, uno que murió entre nosotros, y ya era nuestro, Dávila Andrade, del que habrá que lamentar no haya sido visto, *además*, a través de los poemas sueltos publicados en *El Nacional* y *La República*. Allí pobre, huidizo, nadaba su poesía en el misterio o en los misterios.

En este ensayo de ensayos, libro que no debe llamarse *del año* porque lo será de muchos años, difícilmente sobra algo y lo que falta, entre ellos el sitio para Neruda, seguramente vendrá en reediciones, como casi lo anuncia el autor. Su título está explicado por él, proviene de Lezama Lima y alude a “la alternativa que se le presenta al poeta para hacerse invisible y dejar que su obra hable por él”, alternativa entre cuyos dos extremos se mueve el

crítico, yendo “más a los textos que sus autores”, para que así sea plenamente válida la afirmación del poeta cubano. Este mismo, en uno de los ensayos más agudos de Sucre, aparece como hermético en dos fases, la de revelación y la de velación, aunque no sucesivas o separadas, sino simultáneas. Y pase a ese hermetismo, a ese trabajo oscuro, dice Sucre, muchos de sus poemas son de una transparencia tal que “su propia claridad los vuelve inasibles”. Es que su hermetismo no es el del que oculta sino el del que “hace señales”. Así arribaba Sucre al orfismo de Lezama, “experiencia de la totalidad”. A la máscara que, como la metáfora, cubre “dos etapas del mismo movimiento: metamorfosis y reconocimiento”.

El pasado, lo memorioso, la evocación, la presencia y el olvido constituyen recurrencias, y en algún modo obsesiones, en Borges, Vallejo, Lezama Lima. El olvido como una de las formas de la memoria, está en Borges y, por lo mismo y por la insistencia con que el poeta vuelve al tema. Sucre asienta que en él “la muerte no es sino la otra cara de la vida”. De allí a asumir la muerte no hay ni siquiera un paso: bastará con volver la hoja. Si en Borges uno es su memoria, o somos nuestra memoria, en Lezama Lima la memoria es creación y no por cierto y nada más “resistencia frente al tiempo” o “floración de este”. No es desposesión, tampoco una forma de posesión: “es la única posesión”. Y en Vallejo funciona como un *religamiento al mundo*, un hacer presente (sobre todo ese contorno doméstico, aquellas tristezas habituales) el pasado, pero como “tiempo puro”. Por algo une en un instante Sucre a Va-

llejo con Proust, relación que en otros ámbitos resultaría insólita.

La persona poética, el espejo, la paradoja, la obra, la ataraxia, la novedad, el libro, cuando de Borges se trata; la transfiguración, la sensibilidad, la revelación, el desarraigo, el pesimismo, los números simbólicos, cuando de Vallejo se habla; la sobrenaturalidad y no la copia de la naturaleza, la vivencia oblicua, el acto poético (invencionar) y el logos de la imaginación, cuando de Lezama Lima se escribe, y aún faltarían por añadir en él la dualidad flecha-arco, Narciso, la semejanza-multiplicidad, la fijeza; y la palabra, el lenguaje, el cuerpo, lo visible-invisible, cuando es de Darío el examen; y el monólogo dramático, la forma, la creación, si es de Huidobro; el silencio, si de Cadenas y Aridjis; el tiempo, si de García Morales. He allí el repertorio temático, las recurrencias y fijaciones que Sucre repasa en su ensayo, y conste que no son todas, porque quedarían sin nombrar la pasión erótica, la imaginación, la inmortalidad, el éxtasis, la pasión crística, los héroes y rapsodas, la poesía como crítica, la visión trágica.

Máscara y transparencia, Lezama y Paz, exuberancia y laconismo, claridad y oscuridad, más que antagonismos irreconciliables, categorías cerradas y ofensivas, “podrían –termina Sucre luego de su vasto recorrido, y no solo vasto, radical– reconocerse en un diálogo”. Así el logos resultaría dialogante, doblemente inquisidor. ☉

(No se tiene la fecha de este ensayo, se presume fue publicado cerca de la fecha de publicación de la primera edición de *La máscara, la transparencia*, 1975)

HOMENAJE >> JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ (1930-2007)

Jesús Sanoja Hernández: he luchado en contra y a favor de mis gustos

Entrevista publicada en el *Papel Literario* del 18 de enero de 1998, con la que se inició la publicación de la Serie 50 Imprescindibles. Jesús Sanoja Hernández hizo la selección de los autores y escribió sobre cada uno, una breve valoración de su obra

NELSON RIVERA

Quiero pedirle que comente, con la mayor libertad, algunas de las obras y algunos de los criterios que utilizó para armar esta antología.

Hemos tratado de incluir cincuenta libros, unos en un sentido, otros en un sentido diferente. Es indiscutible que la historia de Venezuela comienza con gente que viene de afuera; y desde luego, el primer punto de referencia es Colón, que toca punto venezolano en Macuro en agosto de 1498, es decir, hace cinco siglos. De allí vienen autores tan preclaros como Humboldt, antes Oviedo y Baños, Juan de Castellanos y más tarde, en la mitad del siglo XIX, gente como Codazzi. Es decir, que, en una primera época, el concepto de extranjería en Venezuela es más bien de nacionalidad. Fue la gente que fundamentó los criterios de transposición de la cultura centroeuropea o eurocéntrica más bien, hacia nuestro país, la que empieza a hacer la crónica, el cuento, y, en definitiva, la historia de Venezuela.

Después viene una segunda categoría, catalogables como los que fueron fundadores de la nacionalidad. No ya en plan de conquista, mucho menos de descubrimiento, ni tampoco de colonización. Son los de esa generación constituida por Miranda y Bolívar, quienes crean una obra extraordinaria. Algunos haciendo la guerra y haciendo la fundamentación constitucional de la República; y otros, como Bello y Miranda que emigraron por causas que no vienen al caso, que además de ver el país desde adentro, lo ven desde afuera, y lo ven en una dimensión que llamaríamos ahora iberoamericana. Bello construyendo desde Londres su gran visión latinoamericana, tanto en la poesía como en el periodismo, y luego en Chile desde el punto de vista legislativo, y sobre todo dándole una base a Latinoamérica que la enlaza con España, fundamental en cuanto a la unidad del país conquistador y los países conquistados, a través de su *Gramática*. Esa es una obra trascendental y desde luego imprescindible en esta mención.

Entonces, esta es una segunda visión de los venezolanos que uno diría expatriados, pero que tenían un sentido de patria y de patria grande mayor que el de muchos de los que se quedaron acá, porque dieron la visión fuera del país de lo que era este continente, primero descubierto y luego conquistado, y que iba a emerger con una gran fuerza a través de la guerra de Independencia.

Los otros fueron los que en el proceso republicano, desde 1830 hasta ahora, fueron forjando un tipo de literatura, de historiografía, de reflexión propios, dentro del mismo país. Bueno, también entre estos “expatria-



JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ / ARCHIVO FAMILIAR

dos” está Baralt, hombre que llegó a ser una figura importantísima dentro de España. Y bueno, entre los que se quedaron aquí, a pesar de que algunas veces viajaron al exterior y tuvieron misiones diplomáticas, hay hombres de tan alta condición como Fermín Toro, quien siendo conservador tuvo un pensamiento muy avanzado en las décadas del cuarenta y del cincuenta (siglo XIX). Su pensamiento sobre la Ley de 1834 y su intervención en la Convención de Valencia son hitos dentro de la historia republicana, que estaba en un momento tan turbulento y difícil.

¿Están reflejados en su selección los grandes conflictos políticos y militares del siglo XIX?

Se incluyen autores fundamentales para analizar el siglo XIX venezolano como lo es Juan Vicente González, cuya *Biografía de José Félix Ribas* tiene un tono novelístico por lo emotivo de la narración, la exaltación de la tipología de este conductor de juventudes, y por el conocimiento histórico que tenía Juan Vicente González, muy memorizado. En el terreno de la poesía está Pérez Bonalde, figura de excepción, quizás solamente comparable a Bello. Por último, para cerrar el siglo XIX, no podemos olvidar a una figura como Aristides Rojas –a quien Enrique Bernardo Núñez, uno de los excepcionales del siglo XX, llamó “el anticuado”, uno de los más extraordinarios compiladores de la tradición venezolana, pero con un sentido narrativo tan abierto y tan fresco que tú no lo puedes clasificar dentro de ese sentimiento del pasado irrescatable, sino de un pasado en función de transformación y de ver cómo una ciudad –y este es el caso de las *Crónicas de Caracas*– va evolucionando a través de instituciones y personajes.

Así llegamos al siglo XX. ¿Qué cambio hubo en nuestra literatura con la instauración del régimen gomecista?

Ahí fue cuando, yo creo, el ensayo, el artículo periodístico y los trabajos polémicos –que habían sido las características notables de nuestro siglo XIX y que se redujeron a comienzos del siglo XX entre el castrismo y el co-

mienzo de Gómez–retoman categoría a través del positivismo –la tercera generación positivista en realidad–, y se convierten, a diferencia de lo que fue en el siglo XIX, en una controversia entre liberales y conservadores en la literatura oficial. Es increíble y de nuevo paradójico que los mejores ensayos que se producen durante el gomecismo sean para justificarlo y no para desmoronarlo. Quienes intentan desmoronar al gomecismo son los folletines, los libros polémicos, la literatura que se hacía en el destierro, a través de pequeños folletos o de revistas y periódicos. Pero el ensayo como tal, durante el gomecismo, es en defensa del sistema o modelo gomecista.

La Venezuela mítica

Revisando su selección, específicamente la que corresponde a los siglos XIX y XX, ¿el lector encontrará más literatura que resiste al estatus o a los regímenes políticos, o es más frecuente encontrar un espíritu que se adhiere al orden imperante?

El siglo XIX es de pura discusión, de grandes polémicas y controversias, que enfrenta a regímenes. Y además muy cambiante. Algunas veces en favor del régimen y otras veces en contra, lo que refleja el estado de caos y revoluciones continuas, y refleja también la gran influencia de Europa en nuestros procesos de discusión, de una libertad de prensa algunas ve-

ces sometida a la represión, que sin embargo sale a flote otra vez con los cambios de regímenes. En *El pensamiento político del siglo XIX*, editado por la Presidencia de la República cuando estaba Ramón J. Velázquez en la Secretaría de la Presidencia de Betancourt, las polémicas entre conservadores y liberales llenan tomos y tomos y tomos: Juan Vicente González, Tomás Lander, Felipe Larrazábal, Antonio Leocadio Guzmán. Eso es una riqueza increíble, publicada en periódicos de la época, que eran voceros de los partidos y que se expresaban con una vehemencia increíble. Eso no sucede en el siglo XX hasta el año 36.

¿Cuál es el destino de este movimiento con la llegada del gomecismo?

Más que una censura de prensa, llegó una represión política que anuló toda posibilidad de expresarse en la prensa. Con Castro comienza, en 1903, una represión absoluta. Hasta el año 1902, más o menos, hubo prensa como *La Linterna Mágica* o *El Preconero*, que hacían resistencia y que incluso nacionalistas, como el Mocho Hernández, utilizaban para polemizar. Pero esto, después de la Revolución Libertadora, se acabó. Gómez dio un espacio al comienzo –el mismo que dan todos los regímenes que están recién instaurados y que les sirve para calificar al régimen anterior como dictadura–, a la libertad de prensa y de organización que parecía limitada, a finales de 1908 y durante el primer semestre de 1909. Entonces aparecieron periódicos con grandes discusiones, como por ejemplo *El Día* y *Sancho Panza*, pero inmediatamente vinieron los actos de prisión de periodistas por razones de libertad de conciencia y de expresión, la clausura de periódicos y, ya en 1915, con la liquidación de *El Preconero*, que era un periódico que llamaríamos hoy barco-guía dentro del periodismo venezolano, el régimen se cierra, y lo que tendría voz editorial, tanto en periódicos como en libros, es el pensamiento del gomecismo, que era positivista.

¿Piensa que es posible detectar algún elemento o característica en común, si no en todas las obras, por lo menos en una apreciable mayoría?

Creo que hay un hilo rojo que une todo y es la búsqueda de un país real. Es el caso de los luchadores políticos que vienen de la Independencia, pasan por Gómez, y que ya en los últimos tiempos se expresan en novelas como las de José Vicente Abreu. Es la búsqueda del país real y del país utópico. América era el continente de la utopía, y dentro de América, Venezuela lo era. Lo es desde su nacimiento. Cuando los conquistadores vienen, vienen con sus utopías, sus mitos, y los trasladan todos. El mito de El Dorado es el mito de los argonautas: el de las Amazonas ya existía; el de la eterna juventud, también. Es decir, toda la mitología que había creado el mundo occidental es trasladada, mentalmente, así como son trasladados los nombres de la flora y de la fauna a América.

Al lado de esa búsqueda realista del país está la búsqueda utópica del país. Esa es la búsqueda de los cronistas, que le añaden a los pedazos de realidad inmensos aires de irrealidad, de imaginación. Crean seres que no existen, crean unos paraísos que no son tales. Eso existe incluso en el plano político como la guerra de Independencia. Esa fue la gran utopía, la idea de que la libertad consistía en separarnos del yugo español. Después viene una larga etapa de encontronazos que corresponde al siglo XIX, y en toda ella está la búsqueda de una Venezuela real, concreta, realizable, y de la Venezuela irreal y hasta irrealizable.

¿Ramos Sucre o Andrés Bello?

Hablemos de las obras que no entran por razones de cupo, es decir, que le hubiese gustado incluir.

Bueno, yo creo que la *Historia de Venezuela*, de Baralt, debía haber entrado y no entró, y no entró te voy a decir por qué razones. Se necesitaba ir construyendo a pedazos, con varios autores, la historia de Venezuela, y no de un solo golpe a través de un autor, para que hubiese posibilidades, diversidad de opiniones. Por eso, para una etapa un poco posterior a la que cubrió Baralt incluí el libro de Díaz Sánchez sobre Guzmán y su ambición de poder, que es un libro importantísimo para comprender el desarrollo entre 1830 y el propio gobierno del hijo de Antonio Leocadio Guzmán. En ese mismo período caben estudios muy importantes como los que hace Codazzi desde el punto de vista geográfico. De esa manera queda excluido Baralt, no por redundante, sino porque hay quienes tratan los temas de una manera más específica, o porque hay varios períodos que forman parte de su obra, que están representados por la voz de sus protagonistas: Simón Rodríguez, Simón Bolívar, Humboldt, Oviedo y Baños, Juan de Castellanos y Cristóbal Colón.

Finalizar una lista de 50 imprescindibles de un período de 500 años debe ser una tarea compleja, siempre bajo el acecho de su propio gusto. ¿Cómo lo manejó?

Bueno, yo he luchado en contra y a favor de mis gustos. A mí me ponen a escoger, por ejemplo, entre Ramos Sucre –que me gusta extraordinariamente como poeta– y Andrés Bello –sobre el que tengo muchas reservas, especialmente sobre su poesía más divulgada–, y desde luego escogería a Ramos Sucre. Pero no puedo dejar de escoger a Andrés Bello, porque él llenó un espacio en la Venezuela viva que no llenó Ramos Sucre. Ramos Sucre es, como decía alguien, un autor postrero, es decir, heredable por las generaciones que vinieron después. Andrés Bello fue un poeta vivido por su propia generación y aun trasladado por mucho tiempo hacia las generaciones posteriores. Porque transmitió un sentimiento que en la época del gomecismo era muy estimable, del poeta digno, del intelectual honesto, cuestión que no se veía en Ramos Sucre, porque Ramos Sucre no era valorable en ese sentido. Ramos Sucre estaba dedicado a su poesía y a su oficio en el Ministerio de Relaciones Exteriores, y después a la diplomacia, a la cual no le dio mayor importancia, como no fuera la de servir bien. Pero no era punto de referencia como lo fue Andrés Bello, que venía de ganar un premio por *Canto a España*. Resulta que este hombre, que venía de ser premiado por la monarquía española y por los pensamientos muy petrificados desde el punto de vista literario de la España de entonces, reaccionó a tiempo. Pocatería sospechaba de él y decía: allá va Blanquito a hacerle honores al gomecismo que lo va a recibir con toda la parafernalia. Pero Blanco se pone del lado de los muchachos del 28, da la batalla, y se convierte en lo que llaman “poeta del pueblo”. Ramos Sucre, que jamás pudo pretender ser poeta del pueblo, de golpe se convierte en un poeta muy admirado, desde que Carlos Augusto León escribe en 1944 *Las piedras mágicas*, y después que Juan Calzadilla escribe artículos en 1953 y 1954. Ramos Sucre es un poeta, no del pueblo sino un poeta de los que tienen valor universal. Algo parecido a lo que ha pasado con Julio Garmendia, en menor escala, y de lo que podría pasar con Enrique Bernardo Núñez dentro de la novelística.

(Continúa en la página 6)

“**Ramos Sucre es, como decía alguien, un autor postrero, heredable por las generaciones que vinieron después**”

HOMENAJE >> JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ (1930-2007)

Textos publicados con seudónimos: Edgar Hamilton y Juan E. Zaraza

Grupo Cero de Teoréticos. G.O.T.

De Edgar Hamilton.

Papel Literario de El Nacional,
04-07-1971

Grupo Cero de Teoréticos, con siglas más traducibles al cristiano que *En HAA*, no era grupo esotérico en cuanto a sus rituales y propósitos, pero sí tenía aquel ambiente de tertulia propio de iniciados, de piaches todavía a nivel de aprendices. En ese sentido, pues, dijimos que era esotérico, por su ocultación nominal y por su sortilegio de círculo, y que ambos no son inventos nuestros lo demuestra que alguien del G.O.T ande desesperado en busca del tiempo y los papeles perdidos. Medio vivimos y medio morimos en aquella época y, como quien no quiere o a la vez quiere, atizábamos la memoria hace poco, en un bar de los que antes de desaparecer frecuentaba Rafael Oliveira, y ¿qué sacamos a la superficie? Un poema amoroso que Rojas Guardia leyó silbando eses, en abril de 1931. La conferencia de Carlos Eduardo Frías sobre cine parlante cuando se atrevió a insultarlo para elogiar al cine mudo y, en buena hora, a Einstein, y acerca de la cual LAM (¿Luis Álvarez Marciano?) escribió una entusiasta nota días más tarde. Una lectura poética de Carlos Augusto León, de la que no hay grabación pero sí copia en un viejo baúl con remates de hojalata estrellada, y que coincidió con los ejercicios musicales de Ascanio Negretti, Luis Calcaño, Albeiro Roldán y Ríos Reyna, no por cierto los únicos, pues cuando Víctor Manuel Rivas fue invitado de G.O.T., las divas María Teresa Castillo, Eva Mondolfi y Pomponette Planchart interpretaron música popular, con acompañamiento del mismo Ascanio Negretti, de Inocente Palacios Cásper –recién graduado con 20 puntos– y Moisés Moleiro.

Sacco y Vanzetti en Venezuela
De Edgar Hamilton.

Papel Literario de El Nacional,
12-09-1971

La publicación en *El Nacional* de una serie de reportajes acerca del proceso de Sacco y Vanzetti, nos trae a la memoria un tiránico recuerdo, radiación de descontento, fondo de malos días. Sacco y Vanzetti traspasaron nuestras fronteras, rigurosamente cerradas por el gomecismo, y fueron una forma velada de expresar el repudio. Todo aquí estaba envenenado, y más allá, en la metrópoli, enfermo por una bonanza que iba a dar de pronto en la crisis, algún poeta compuso una elegía a los anarquistas, mientras el órgano de la FEV –La Universidad–, según uno de sus redactores afirma, editorializó sobre el proceso. En *Caricaturas* consta otra protesta, en medio de notas jocosas. En el Stand Nacional, el 4 de septiembre, algunos jóvenes montaron un

espectáculo beisbolero en donde los equipos se llamaban Sacco y Vanzetti, perteneciendo al primero G. Zuloaga, J. Corao, T. Báez, P. Maury, y al segundo C. López, C. Maal, V.M. Corao y A. Boulton. La prensa del exilio –Salvador de la Plaza, los Machado– dedicó extensos comentarios al proceso. Más tarde circuló en Venezuela *Los mesianistas* (traducción literal: *Los dioses del relámpago*), la terrible obra teatral de Maxwell Anderson en donde los dos revolucionarios están representados en las figuras de Capraro y MacKready. Poco se conoció *22 de agosto*, la novela de Ash, pero en cambio, en la década de 1950, cuando Howard Fast estaba de moda entre los luchadores clandestinos y los estudiantes marxistas, todo el mundo hablaba de *La pasión de Sacco y Vanzetti*.

Mientras pasan los días.
Enemigos de la Biblioteca Nacional
De Juan E. Zaraza.

El Nacional, 27-02-1970

La Biblioteca Nacional, es lamentable, también tiene enemigos, pues no todos los visitantes poseen la devoción de Aquiles Nazoa, Rosas Marcano, Manuel Alfredo Rodríguez, Rafael José Muñoz o Argenis Gómez; ni todos los que han pasado por allí como directores o altos empleados han sido lo suficientemente cuidadosos para impedir sustracciones, mutilaciones, garabateos y niñerías: ni todos los del personal constituyen un modelo de atención como Caracciolo Rivas, Jesús María Sánchez, Pacheco, o los de la Biblioteca Circulante; ni todas las reformas que han llevado a cabo, algunas vigentes, parecen las más recomendables.

Tiempos hubo, y no sé si han pasado, en que años y años de periódicos estaban amontonados en un cuarto, sin posibilidad de encuadernación por falta de presupuesto. Las adquisiciones brillaban por su ausencia al punto de que para conseguir un autor moderno había que llegar hasta la librería más cercana. ¿Puede, todavía hoy, conseguirse en la BN a *Pedro Páramo*, *El empleo del tiempo*, *Cambio de piel*, *La celosía*, o Beckett, el último Malraux, Albee o Bellow? Ni siquiera los escritores jóvenes venezolanos se ocupan de enviar sus ejemplares por triplicado a la BN y no hay manera de hacer reproducir, como no sea en una máquina Xerox a 1,50 por página, materiales de importancia.

El destino de ciertos ejemplares y diarios es incierto. Una vez consulté *El libro rojo*, cuyo título no es ese, desde luego, y dos años más tarde, aunque figuraba en el fichero, no aparecía para su entrega. Un folleto que supongo interesante y cuya cota es V-22 C- 312 (León Valles. *Compendio de guerrillas*) no he podido lograrlo, pese al interés que reviste para los



JOSÉ RAMÓN MEDINA, JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ Y MANUEL CABALLERO / ARCHIVO FAMILIAR

estudios históricos, sobre todo por su fecha de edición, a comienzos de siglo. El álbum de fotografías de Boulton sobre La Rotunda, debidamente consignado en la ficha, no ha dejado huellas. Y así sucesivamente, a menos que el azar me depare una sorpresa o un desmentido.

En cuanto al abastecimiento de materiales de escritores venezolanos que realizaron extensa labor narrativa o periodística en el exterior bajo las dictaduras de Gómez y Castro, ¿cómo conseguirlos si hasta la misma literatura clandestina o de destierro más reciente no está registrada? No las obras de Jacinto López, sino microfílm de su periódico en EE.UU., que seguramente reposará en bibliotecas de ese país, quisiera uno mirar, así como lo realizado por Zumeta o Dominici. ¿De qué medios valere para tener acceso a “Vida obrera”, “Libertad”, “Acción cívica”, “La Chispa”, “El Martillo”, “Trabajo”, “Bandera Roja”, si la literatura política de la década 1960-70 es casi ilocalizable en la BN, por falta de cuidado de sus autores y de la acción de un grupo de investigadores que rastree aquello que va a ser realmente historia?

No, no solo amigos tiene la Biblioteca. Enemigos, muchos: los que niegan presupuesto, los que imponen limitaciones, los que introducen reformas apresuradas. Lo digo yo, que debo leer mi viejo periódico de los ochenta, acodado en la incomunidad, con un muchacho al lado, inquieto él por las aventuras del suplemento, y con estudiantes de bachillerato al frente, que bien podían consultar su Baldor o su Siso Martínez en una biblioteca del liceo.

El miedo de Andrés Barazarte
De Juan E. Zaraza.

El Nacional, 22-03-1969

Andrés Barazarte, protagonista de *País portátil* de Adriano González León, pertenece a la estirpe de Henry Fleming y Francis Macomber. En Barazarte, que como el sol cruza la ciudad de este a oeste para levantarse sobre el miedo y erigir voluntariamente su destino a través de un acto de valor, el combate interior, la supe-

ración de la duda, la lucha para retener la orina y demostrarse a sí mismo que tiene tabaco en la vejiga como Epifanio, José Eladio o Víctor Rafael, sus lejanos ascendientes, constituyen la prueba contra el miedo orgánico, contra la estructura de la cobardía, y son las estaciones de un calvario y el descenso a los infiernos, ahora, en él, dentro de Andrés Barazarte, en la Caracas de 1964, desplegados entre frenazos, recuerdos, olores, sudor, aceite, personas. El viaje de Andrés, viaje en autobús, en carrito por puesto, en taxi, a pie, desde el este, a la altura del edificio Galipán, hasta Los Magallanes, ese barrio de clase media depauperada, de porteros y selladores del 5 y 6, de proletarios, es un viaje simbólico. Dentro de la violencia de *País portátil*, sin propósito alguno de simbolizar, este itinerario del miedo en un joven que adquirió tempranamente compromisos y solidaridad con sus amigos en una casa de pensión, en un liceo, en una célula, representa un viaje del miedo hacia el valor, de la potencialidad dudosa, inhibitoria y urinaria hacia el acto sólido, despojado de resortes y rápidamente concertado en el momento decisivo con un apretón de vejiga y de gatillo.

El Fleming de *La insignia roja del valor* y el Macomber de Hemingway, como Andrés, acontecen dentro de una operación de miedo, siendo el organismo mismo un aparato de temblor, sonoramente angustioso en cada uno de sus nervios, vibrátil ante cualquier desafío o señal externa. Fleming huye en el primer combate pero también dispara, y una y otra vez va tropezando con advertencias en el camino, con recriminaciones en el espíritu, que lo hacen edificarse o desplomarse: la mirada neutra, opaca y acusadora de un soldado muerto, el fusil que cae al suelo en el instante de la fuga, los errores cometidos a plena conciencia aunque no fuesen visibles ante los compañeros de regimiento, hasta que por fin llega el acto de disparar y matar en una guerra decretada por otros, y de embanderarse en el coraje. Macomber, por su parte, viaja, no con un pelotón de soldados como Fleming, sino en un safari, y esa excursión salvaje o esa

incursión de prueba terminarán por redimirlo de aquel miedo que lo ponía enfermo. Para llegar al acto supremo de apuntar al hocico del búfalo y disparar y pegar a los cuernos que saltaban como techos de pizarra, Macomber necesitó del empuje orgánico, de la misma concentración de honor y voluntad, que Andrés para quitar el seguro y presionar el disparador de la metralleta, apuntada contra sus captores, en la línea final de *País portátil*, en el gesto antimedio, antipotencia, actualizante, que cierra su vida novelesca.

El miedo de Fleming no obedece a una genealogía y en Macomber mucho menos, o si obedece en alguno de los dos casos, ni Crane ni Hemingway nos la explican. Cuando Fleming se incorpora al ejército, es verdad que el discurso de la madre y aquella última mirada pudieran denunciar en él un escondido tesoro de temblores. Pero nada más. Y en cuanto a Macomber, solo aparece allí, en el campamento, y de sus terrores ante los rugidos del león sabemos en el justo instante. Y nada más. En cambio, Barazarte se proyecta en la Caracas de 1964 a través de una larguísima genealogía faulkneriana de la que se entresacan caudillos, hombres de avería, florentinos-quitapesares trujillanos, desertores. ¿Desertores de qué? Desertores del valor, del coraje, como Nicolasio, el padre de Andrés, rama del árbol genealógico donde se quiebra el valor y empieza a anidar el miedo. De modo que en Andrés el terror que afloja la vejiga y moja, no proviene solo de la infancia, sino de una ruptura genealógica. Como en *Sangre patricia*, donde Tulio Arcos es punta de raza, Nicolasio es el coletazo de una genealogía que pasa hereditariamente a la conciencia de Andrés, y este la recoge, abulta y convierte en sedición.

Andrés se salva noblemente, con más nivel y sentido humanos que Fleming y Macomber, porque Andrés no está en medio de los disparos solamente ni en la precaria compañía de un campamento. Lo salva una generación, lo salva una violencia, lo salva una empresa de solidaridad. Esa generación y esa violencia y esa solidaridad merecen, pues, otra nota nuestra. ☉

Jesús Sanoja Hernández: he luchado en contra y a favor de mis gustos

(Viene de la página 5)

Menciona a Andrés Eloy Blanco: quisiera preguntarle por la presencia de lo popular en esta colección.

Ahí he tenido enormes vacilaciones y cavilaciones. Enormes. Y hay una exclusión allí que parece monstruosa, que yo no hubiera querido cometer, y es la de Leoncio Martínez, quien dentro del humorismo y el periodismo venezolano, incluso dentro del teatro,

del dibujo y la pintura, es lo que llamaríamos indescartable. Ahora, como fue escogido el libro de Boulton para la historia de la pintura, y como para los asuntos del humorismo hay un contemporáneo suyo llamado Job Pim –que no ha sido suficientemente valorado y que en ese terreno del humorismo en verso y del llamado drama humorístico es más rico que Leoncio Martínez–, yo me propuse llevar a Job Pim, que tiene además la tradición familiar de los Pimentel en la lucha con-

tra el gomecismo y también anterior en la vida política venezolana del siglo XIX, *Graves* y *agudos*, que es una selección donde se alternan lo serio con lo humorístico, poemas de la cárcel con poemas humorísticos de primera categoría. Hay una edición española de su poesía completa, de su obra completa, casi mil trescientas páginas en papel biblia, donde está toda la historia de Venezuela y del mundo desde 1913 hasta el momento en que murió Job Pim, en los años cuarenta. Allí es-

tá narrada toda la vida cotidiana de Caracas. Boxeo, deportes, plazas, borrachos, bares, puterías, crímenes, todo eso está en Job Pim, y para mí es el que influye mayormente en Aquiles Nazoa. Por eso, al meter a Job Pim excluyo con mucho dolor a Leoncio Martínez, y excluyo como humorista, también con mucho pesar, a Aquiles Nazoa, a quien le doy puesto con *Caracas, física y espiritual*.

Fíjate que la selección es un sistema de sustituciones y de relegaciones:

como no incluyo el libro clásico sobre Caracas, que es *Caracas la ciudad de los techos rojos*, de Enrique Bernardo Núñez, porque de Núñez me interesa más bien su libro sobre Cipriano Castro, por ser él el primero que escribe seriamente sobre Castro: *El hombre de la levita gris*. Esto a su vez excluye a un libro extraordinario sobre Castro que es *Los días de Cipriano Castro*, de Picón Salas, para darle paso a otro Picón Salas, que es *Suma de Venezuela*. ☉

HOMENAJE >> JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ (1930-2007)

Poemas inéditos

Poemas hallados en los papeles de Jesús Sanoja Hernández. Pertenecientes al poemario *Por vivido* de Juan Crisóstomo Ruiz (presumible seudónimo), algunos fueron publicados **El Nacional** en 1970 (Cuerpo B) bajo el nombre de Sanoja Hernández

Salvación

Quédate ahí, pájaro, reventando de amor el cable y lárgate lleno de gloria a la sexta parte, y muérete, si quieres.

Pica mientras tanto cuanta flor desees, agitando tus alas en el número, subiéndote a lo alto, quitando peso a los astros.

Echate en el nido y desde encima cubre el huevo que atesoras, mortal debilidad donde músicas suenan sus saetas, donde fuga pone llamas en el aire, redes a cautela.

Da vuelta allá arriba, mirando mi cabeza kilómetros abajo, lanza investida de la tierra sombra atrapada en propio cuerpo.

Luego desciende, muérete entonces si lo quieres, y téjeme máquinas con tu araña silbadora.

Sálvame.

El que lamenta

Blanco dentro de blanco con un concepto blanco sobre mi sombra, vacilo ante la acción, puerta que no acaba, abanico abriéndose a lo largo de mí mismo, fanáticamente yo dentro de un clavo.

La garganta se parte en dos, quien nombró guillotina en la casa mía, si parezco desprendido y rueda mi cabeza por abismos de soledad.

Los creyentes a montones mueven sus caballos de Apure y juzgan meteoros, sabios de Golfo Triste, expertos en Cubagua, poderosos señores de la orquídea. Pero este llanto, pero este ningún año, pero este diente.

Haría falta engomarme, pegarme a la pared como una loca pintura sin dueño, y estar afuera estando aquí.

Acoso

Esos gestos me hacen turbio, choco con el mezquino cuando así levantas el día, casi demencia en vez de agua obediente en el motor divino. No des más cera a mi nariz, ten piedad de la caverna que adentro respira, sílaba larga, espina atravesada, y de la lujuria majada en tiras que viene con la serpiente cerro arriba, que pega al pez solo y se coloca en la punta como belfo de lo cruel.

Calla, no empujes mi alma hacia el teléfono, por una vez déjame amor adherido a mi pimienta, grasa luz de la recta, acción de ceñirme al pico y ser entonces viva podredumbre de un refugio.

Por favor, cánsame de la paz de otra boca.

Uña

La uña morada por el golpe mete sus latidos hasta lo último y se ennegrece entonces mi carácter. Créame en reposo sobre las violencias de la tierra, quieto en el orden de los días.

Y una sola uña me desencueva tomando conciencia de mi azar, situándome en la súplica.

Voraz ser el que termina en uña.



JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ / ARCHIVO FAMILIAR

Fascinación

Hubo quien dijo qué mala lluvia bajo la permanente cola del paraíso y cuánta planta luminosa al pie del número y cuántas hembras con expresión lujuriosa y cuánto objeto produciendo fuego.

Hubo quien obedeció metiéndose en la campana para esperar los gritos de amor. Y quien puso la escalera hacia lo más alto que el hombre sueña, luciendo vestidos de carácter y con oreja abierta en carne, lo que ya parece seducción.

Hubo un teñido, un coloreado rostro, y menos mal. Pues tanta desnudez es como infecunda y da a la claridad un tono mate.

Poemas de *La mágica enfermedad* (1969)

Visiones

Niebla el primer mes y antes de la muerte, aunque ahora vea turquesas a través del vidrio. Polvareda sobre las azoteas, penuria en los acordes y cien veces torcida la fórmula del trato. Dardo en el ardid del tiempo, reja del mundo a pedazos sobre el siglo como cangrejo de mar, otra vez caña con picante ruido de mutilación y fruta cortada, sangrante, en solidez de choque contra la madera o cilindro de gran estrella. Al décimo mes aquí y allá la real podredumbre en rededor del animal, y los senos desgarrados y el espacio seco cuando ya penetre el humo por ventanas, con garzas en lujosas amatistas. La ciudad aniquilada y los distritos divididos después del pillaje, todo poseído sin sorpresa, casi a petición de una boca que devora por amor acto. El fuego como albergue solar y la danza de la llama en el momento en que los sacerdotes suenan cigarras y espantas yerbas y tabacos. Sin dilación, la tierra se ha abierto como una mujer y hay toques de ultramar, laberintos que se cierran, medos en las llaves, ejércitos sin escudos llorando al pie de un edificio. Cabriolas de infinito, el seis muestra su cara. ha vencido y solo péscase engaño en la voltereta del dado, solo fuga, solo partes de lo que fue íntegro y ardía como caballo, salaba como un astro, vivía, soltaba y trepaba, miraba disparos en la noche. Una vez más la claridad se pierde entre pestañas.

Viendo el bosque

El bosque se ilumina en bejucos, salen sus gritos de transparentes gallos, acumulados cristales a ras de fuego arman escape al igual que orquídeas y zumban toros fantásticos en el centro de la llama. Sea el brillo. y su espanto metido en clavo sobre la tabla del espíritu. sea el copete colorado, el incendio en curvas, el violáceo anuncio de sequía, la sacudida de orejas en cada animal que corre, la esmeralda en la fiera sin lomos, el papagayo dulce entre las lianas. Antes de caer el agua en este turbulento huerto de los dioses.

El tirano

El pez vivo como un caballero medieval, algo reluciente en sus dedos de nave, ese pez que nada en la historia de aquí a allá, de acá a la vagina caprichosa del amor, ese pez no importa que muera y quede, podrido, en su [desgaste;

un pez así es breve escalofrío de la existencia. Más príncipe que el sol, ese pez de siempre es ahora, es escama, es tiempo sedicioso, una marejada floral sobre pardas rocas, la vanidad bañada en aguas súbita. El pez en la mudez obscena. el tiempo con sus movimientos en la cifra. bate el mar y llega a cúpula, a designio.

Viaje imaginario

Hacia la plaza que luce un fulgor de multitud disuelta, rectamente, no como filósofo engreído, tampoco montado en máquinas litúrgicas, con orejas lavadas en cielo.

Hacia la costa, con su vuelco al otro lado, y hacia la roca que estalla en la parte alta de la esfera. Hacia lugares previamente determinados por el azar.

Hacia el Este de Caracas, matando tulipanes y abriendo el ojo para leer qué ocurrió el 15 de noviembre de 1903. Hacia la división de la inteligencia y las pasiones.

Hacia el mar, que me aterra en sus honduras. Hacia una montaña de olorosos árboles, hacia ese sitio, entre pinos, por mi preferido, y hacia el sol apagado mientras pienso en Dios.

Hacia la vanidad, sombra apenas del objeto. Hacia el altar del tiempo y hacia Río Chico, para aclarar lo sucedido alguna vez, de mañana, en el patio, bajo matas de grosellas, junto a barriles fríos.

Hacia las penas, hacia el paso último, va mi corazón.

Enigma

Ya muestras tornillos de sufrimiento, ya agitas ocre con párpado a pinzas levantado sobre el canal del planeta, lobo. Sobre mi herida espumante y sin corona. Ya. Cruel naranja que te partes, ácida hasta en el amor que de mí chupa y me da bagazos en el rincón, me abandona, me liquida. Naranja sin ternura. Nada hace tu nariz oliéndome, tu cabeza tirándome a lo seco, ni la embestida; nada logra pasar en sombras por mi cuello. Cuchillada de duda pones en mi hora. Podas sin piedad, mi flor, mi espina, vas a dejarme liso, vas a meterme en cama, dándome solo espasmo como arma, hincándome agujas en cada pata. Podas, podas, y quedaré cuerpo, quedaré nada.

MEMORIA >> COTIDIANIDAD Y ESPACIO PÚBLICO

Mi papá es el que no lleva corbata

Al abrir me lo encontré con una pequeña maleta, y tras un breve saludo, alcancé a ver las aletas de la parte trasera de un carro de los años cincuenta

ALFREDO BALDÓ MICHELENA

Hace semanas leí el artículo publicado por una amiga en un medio de Venezuela. En el mismo, criticaba el exceso de palabras y la falta de respaldo activo a sus dirigentes, por parte de los seguidores de la oposición en nuestro país. Entonces expresé cierto desacuerdo con algunos de sus planteamientos. Si bien pienso que el mucho hablar y el poco actuar terminan siendo ineficaces en la lucha política, no dejo de admirar el hecho de que ahora haya gente analizando, haciéndose preguntas, tratando de buscar soluciones y, lo que hace esto tan notable, expresando sus ideas a través de los medios más diversos. Sin embargo, no pretendo profundizar sobre este planteamiento; ni cómo se trata en el artículo referido; y mucho menos hacer crítica. Tan solo quiero expresar la alegría que me produce ver cómo fluyen las ideas, al comprobar la manera en que este ejercicio, poco a poco, va creando las bases necesarias para edificar una verdadera conciencia política en nuestra sociedad.

Ser testigo de cómo una generación va haciéndose responsable, no deja de llamarme la atención, sobre todo, si uno pertenece a un grupo que, en su momento, salvo contadas excepciones, se olvidó de que vivíamos en un país complejo, con profundas diferencias e injusticias sociales.

Llegados a este punto, reconozco que no solo pertenecí a ese sector —del cual no reniego—, sino que era el vivo ejemplo del joven cómodo, de esos a quienes les “resbalaban” de la manera más atroz los asuntos serios, cuando han debido ocupar un lugar destacado en la conciencia de cualquier ciudadano cabal. En tal sentido, tengo varios cuentos que parecen inconexos, pero que al final forman parte de una misma historia y que ayudan a ilustrar mejor la forma de vivir una época. Será como un ir de rama en rama, sin plan de vuelo definido, a través de los recuerdos, mientras presumo de mis buenas anécdotas y las refresco en la memoria antes de que se vuelvan un revoltijo amorfo e incomprensible.

La memoria “pendeja”

Hacer este ejercicio, con la esperanza de que al final resulte un texto más o menos interesante, me obliga a echar mano de uno de mis bienes más preciados: “La memoria pendeja” que, según decía papá, es aquella que nos permite fijar cosas tan importantes como, por ejemplo, el promedio de bateo de todos los jugadores de un equipo de béisbol, o recordar qué comimos en un restaurante de carretera diez años atrás, pero que a la hora de memorizar las tablas de multiplicar, del seis para arriba, falla escandalosamente.

Dicho lo anterior, es a partir de este momento cuando en realidad comienza este relato, lo cual nos lleva, si mal no recuerdo, a un domingo por la noche en nuestra casa de Caracas, hace treinta y tres años. Debía ser tarde y probablemente me encontraba hurgando en la nevera, cuando de pronto escuché un *foooooon*, como si se tratara de la sirena de un barco. A los pocos instantes sonó el timbre de la casa. Sabía que mi papá llegaría pronto de viaje. Al abrir me lo encontré con una pequeña maleta, y tras un breve saludo,



ALFREDO BALDÓ CASANOVA, PRIMERO A LA IZQUIERDA / CORTESÍA DEL AUTOR

alcancé a ver las aletas de la parte trasera de un carro de los años cincuenta, de cuyo claxon había salido tan característico sonido, cruzando en la esquina más próxima. Una vez adentro, nos pusimos rápidamente al día y luego se fue directo a dormir: estaba cansado y no daba para mucho más.

Al día siguiente nos tocó almorzar a los dos solos. Mientras lo hacíamos, de repente soltó esto: “¿Tú también sabes quién es ese al que llaman El Rey de la Salsa?”. No era yo el primero a quien interrogaba. Había ido haciéndolo con todos los de la casa, como si se tratara de una encuesta, con la esperanza de que alguien lo acompañara en su ignorancia en temas de música y actualidad. Cuando le dije que sí, que era Oscar D’León, esbozó una sonrisita de sorpresa e incredulidad, como si los hijos no pudiésemos saber algo que los papás no sabían. Luego me contó que en el vuelo que lo trajo de vuelta de República Dominicana había quedado a su lado. “Un tipo encantador de bigote chorreado —dijo—. De esos que hasta en los ascensores tienen que ir hablando con los desconocidos”.

Yo, el Rey de la Salsa

Poco antes de despegar, cuando la falta de comunicación con el vecino le era ya casi insoportable, como mi papá seguía sin dar muestras de querer entablar conversación, Oscar D’León decidió tomar la iniciativa. De sopetón y sin preámbulos le preguntó: “¿Tabas en la pelota?” —que es como en Venezuela se llama popularmente al béisbol. A partir de ese instante, bajo el influjo de la química más absoluta, no pararon de hablar. Seguramente comentaron la Serie del Caribe, que se había estado jugando en Santo Domingo y había concluido con el triunfo de los Tigres del Licey. Probablemente también tocaron el tema político de actualidad, el caso del “Sierra Nevada”, que involucraba a Carlos Andrés Pérez, y era la razón por la cual papá había viajado a la República Dominicana. Como la discreción no era uno de los fuertes de mi viejo, no sería de extrañar que le hubiese contado que había ido a buscar a Jovito Villalba, el líder histórico del partido Unión Republicana Democrática —URD—, cuyo apoyo era imprescindible para impedir que a CAP le fuese allanada la inmunidad parlamentaria, y así se abriera el camino para someterlo a juicio.

Todas estas son conjeturas porque, en realidad, el único detalle de la larga conversación que supe con certeza, fue que en un momento dado de la misma, cuando probablemente ya

eran algo así como mejores amigos, constatando que mi papá seguía en babia con respecto a su identidad, no pudo aguantar más. Entonces, sin ningún tipo de pudor y desde el alma exclamó: “¡Coño chico... tú no sabes quién soy yo! Yo soy Oscar D’León, ¡El Rey de la Salsa!”.

De cómo superó papá el trago amargo, luego de haber quedado en evidencia de ese modo, no me enteré. Pero sé que, una vez en el aeropuerto de Maiquetía, cuando se disponía a tomar un taxi para subir a Caracas, Oscar D’León, haciendo gala de un típico rasgo de venezolanidad, se negó de plano a que subiera en un carro que no fuese una de sus famosas “llagas” de los años cincuenta, de las que hoy en día sigue siendo un apasionado coleccionista.

Vegas, el toero

A los pocos días de esto, me encontré con que en la casa había un cierto movimiento en torno a una chaqueta blanca de mesonero. Seguramente la habían traído desde la casa de mi abuela, y mi mamá se afanaba en plancharla, para no dejar margen a la aparición de arrugas o pliegues indeseados. Mientras tanto, papá seguía de cerca la operación, como si pudiese aportar algo en un territorio donde en realidad era un absoluto incompetente. Verlos tan volcados sobre la mesa de planchar me causó bastante asombro, pero no tanto como saber que pretendían encasquetársela a Vegas, el chofer de mi papá, para que sirviera los tragos en un encuentro político de altísimo nivel que, en un rato, se iba a llevar a cabo.

Hablar de Vegas me impone abrir un paréntesis, o más bien saltar a una de esas ramas que brotan del tronco de este relato. Era el típico criollo, en cuyo rostro se evidencia el intrincado mestizaje de nuestro pueblo. De buena planta, debía rondar los cincuenta y ocho años para ese momento; sin embargo, se movía con lentitud pasmosa, más propia de un anciano centenario.

En su juventud había trabajado en los “tablones de caña” de la Hacienda Ibarra, lo cual le daba amplio tema de conversación con mi papá. Escribía décimas y era capaz de pasar horas eternas curucuteando las hormigas con una ramita. Preparaba un ungüento mágico, verde y baboso, que hacía que cualquier herida cicatrizara al doble de la velocidad. Lanzaba bolas curvas endemoniadas y, a la hora de hacer carreras, a pesar de su lentitud al andar, podía sacarnos hasta cinco cuerpos de ventaja. También le gustaba plantear dilemas filosóficos ina-

barcables, a la vez que maquinaba las soluciones más insólitas, casi siempre pueriles, para los grandes males de la humanidad.

Como se ve, cumplía con bastantes de los requisitos indispensables para ser catalogado de “sabio popular”. Sin embargo, había un rasgo que destacaba muy por encima de todos los anteriores, y es el hecho de que era el *toero* (manitas o chapuzas en España) más extraordinario que ha visto y verá la humanidad. Con un trozo de cinta eléctrica y un alambre en sus manos no había desperfecto que se le resistiera. Cuando algo se dañaba y acudíamos a él para ponerle solución, el ritual era siempre el mismo: tomaba el objeto en sus manos (igual daba si era el pedal de una bicicleta o un jarrón de la dinastía Ming); echaba un poco hacia atrás la cabeza sin pronunciar palabra, tan solo un breve *mmjjú*; observaba por no más de diez segundos y, acto seguido, empezaba la búsqueda, algunas veces en la maleta del carro, otras en el cuarto de los trastos, en la mayoría de los casos en el basurero, de los materiales necesarios para el arreglo. Al rato aparecía con el resultado de su ingenio, casi siempre tan eficiente como antiestético.

He visto varias veces la película *Apollo 13*, con Tom Hanks. Cuando ocurre la avería de la nave en el espacio exterior y los tripulantes comienzan a quedarse sin oxígeno, abajo, en Cabo Cañaveral (supongo), reúnen a la plana mayor de los ingenieros de la NASA para tratar de darle solución a la emergencia. Les entregan una caja llena de mangueras y frascos de plástico vacíos, supuestamente similares a los materiales con los que cuentan los astronautas. La idea es que con ellos construyan un dispositivo para filtrar o reciclar el aire. Cuando obtengan el resultado, tendrán que guiar a los tres miembros de la tripulación para que hagan lo mismo allá arriba. Cada vez que los observo deliberando y, sobre todo, sudando la gota gorda para resolver el problema, no puedo evitar pensar: “¡Con Vegas en el equipo esa gente no habría pelado tanta bola!”.

¿Un romántico?

Todo lo que les he contado pesaba a su favor a la hora de darle un lugar especial en la estima de mi papá. Ahora bien, creo no equivocarme al afirmar que, siempre, entre aquello que tuvo más peso, fue el hecho de que, para él, Vegas era la prueba más cercana de que eso que llamamos ingenio popular. En un sistema más moderno y justo habría llegado a bastante más. Probablemente era el recordatorio de

la existencia de una Venezuela que vivía en la periferia de las ciudades y en los campos más paupérrimos. De un grupo mayoritario que formaba y sigue formando el grueso de la población de nuestro país, del que, para su alarma, los grupos que manejaban los hilos del poder, se iban desconectando cada vez más. Y es que mi papá, sin haber sido un luchador social, como político era un hombre sensible, con plena conciencia de los errores, injusticias y desatinos que en un futuro habrían de cobrarle a sus hijos, nietos y al país en general, una enorme factura.

Para muchas personas de su círculo natural, tal vez el más reaccionario de Venezuela, no era más que un romántico con veleidades izquierdistas, cosa que, por cierto, nunca fue. Yo más bien pienso que era un liberal ultra conservador (como buen demócrata de origen mantuano que era), enamorado de su país, convencido de que los que habían gozado de mayores privilegios, tenían la responsabilidad de involucrarse en política y no dejar los asuntos de estado en manos de oportunistas inescrupulosos. Como ven, en lo de romántico no estaban muy equivocados.

Con el tiempo, la certeza de que íbamos por mal camino fue haciendo mella en su estado de ánimo. Se la pasaba advirtiendo de un futuro estallido social, que al final tuvo su primer capítulo el veintisiete de febrero del ochenta y nueve. Una noche, viendo los saqueos por la televisión y escuchando las ráfagas de ametralladora le pregunté: “¿Qué va a pasar ahora?”. Entonces, con desazón, me contestó algo para lo que no eran necesarias grandes dotes de profeta: “De ahora en adelante no lo sé. Seguramente nada bueno”. Y luego, como intuyendo que nuestro destino estaba echado y no había vuelta atrás, me dijo: “Cuando no se aprende por las buenas hay que hacerlo a la *carajazos*”. Y en eso es en lo que estamos hoy en día.

A las pocas semanas del Caracazo, el desasosiego producto de los acontecimientos, junto al hecho de haber fumado desde los quince años, una salud frágil y, sobre todo, el mal hábito de desayunar bistecs a caballo con arroz, conspiraron para que la mañana de un jueves santo, un infarto masivo se lo llevara: tenía apenas cincuenta y siete años.

Cerrado este larguísimo paréntesis que al final condujo hasta mi papá, volvemos a la historia principal, la que gira en torno a ese encuentro político que se iba a celebrar en la casa.

(Continúa en la página 9)

ENSAYO >> HISTORIA DE VENEZUELA

Miranda: el afroamericano más universal del siglo XVIII

“Todo lo anteriormente dicho es muy conocido en la profusa bibliografía sobre Miranda, pero yo quería detenerme en algo más particular: la cualidad étnica de quien murió en La Carraca”

ENRIQUE ALÍ GONZÁLEZ
ORDOSGOITTI

Antes de explicar las razones del título de este artículo sobre Francisco de Miranda, queremos señalar algunas consideraciones.

Francisco de Miranda es llamado – con razón – el precursor de un evento con dos nombres posibles y antagónicos. El precursor de la Independencia americana de España o el precursor de la secesión de las provincias americanas de España, bien sea que se piense que fue una guerra entre España y las naciones americanas (entre las cuales estaría Venezuela), o bien que se piense que fue una guerra civil entre Españoles republicanos-patriotas versus españoles monárquicos-realistas (como ya lo sostenía Laureano Vallenilla Lanz). Independientemente de la opción que se escoja, Miranda es el precursor de esa guerra.

¿Por qué pensamos que fue el afroamericano más universal del siglo XVIII?, por lo que nos muestran los abundantes escritos agrupados en su gran archivo personal; por los testimonios de muchos de sus contemporáneos y por los datos históricos debidamente reconocidos.

Bastaría con señalar que Miranda como oficial al servicio del reino de España, luchó contra la corona inglesa a favor de los rebeldes americanos dirigidos por George Washington, sir-



MIRANDA EN LA CARRACA – ARTURO MICHELENA / GALERÍA DE ARTE NACIONAL

va como testimonio la célebre lucha por Pensacola, en los actuales EEUU. Miranda sería un Oficial al servicio de la Revolución francesa¹, en contra de diversas monarquías de Europa. Y finalmente, sería el precursor de los intentos por crear repúblicas en América. Para lo cual solicitará la ayuda de la corona inglesa, enemiga mortal del reino de España. Era un pensador identificado existencialmente con el ideal republicano.

¿Miranda afroamericano?

Todo lo anteriormente dicho es muy conocido en la profusa bibliografía sobre Miranda, pero yo quería detenerme en algo más particular: la cualidad étnica de quien murió en La Carraca.

Pero primero debo hacer las siguientes consideraciones:

-Venezuela comienza en 1498, con la llegada de Colón a Macuro, hoy Estado Sucre.

-Pero todo comienzo societal en América, a la altura del siglo XV, por parte de los venidos de España y los indígenas americanos, forma parte de líneas históricas que obligatoriamente deben ser atendidas. Esas líneas histó-

ricas serán los antecedentes sociales, que harán posible el surgimiento de estas nuevas sociedades americanas, como nuestra hoy Venezuela.

-Planteamos que esos antecedentes sociales se agrupan en cuatro grandes procesos históricos, los cuales convergerán en la creación de nuestro ser histórico y, por lo tanto, serán de obligatorio estudio para poder comprendernos.

-Esos cuatro procesos históricos, condensados en etapas, son los siguientes:

- la América precolombina.
- la España peninsular preamericana.
- la España canaria preamericana o África peninsular-canaria preamericana o África blanca-preamericana.
- la África subsahariana preamericana o África negra-preamericana.

En vista a estas consideraciones, por ser Miranda hijo de canarios, era étnicamente un afroamericano blanco sin ninguna duda y además, el más universal del siglo XVIII.

Miranda como canario

Y un último punto a tratar: la vida pública de Miranda como canario en una situación interétnica.

Lo dicho hasta aquí, nos servirá para llamar la atención acerca de la necesidad de analizar –en futuros trabajos– la situación interétnica de Venezuela, desde sus inicios en 1498 hasta nuestros días.

Quería traer a colación el magnífico libro de Ricardo Ignacio Castillo Hidalgo: *Asentamiento español y articulación interétnica en Cumaná (1560-1620)*², en el cual muestra la interrelación e interdependencia interétnica, entre las diversas etnias que hacían vida en Cumaná para los siglos XVI-XVII.

Por supuesto, el concepto de etnia no se reduce solo a los Indígenas, sino que todos los seres humanos tienen la cualidad de ser parte de una etnia³, cualidad reforzada en situaciones de convivencia con etnias distintas.

Solo me queda al respecto, remitir a la lectura del libro, para ver con precisión cómo estaba conformada la sociedad multiétnica en la Cumaná de esos siglos, lo cual nos dará indicios de la manera como se conformó la multiétnica desde el siglo XVI al siglo XIX, en todo el actual territorio de lo que es hoy Venezuela⁴.

En base a lo anterior es que quere-

mos reafirmar, que cualquier estudio sobre Miranda será incompleto, si no se sacan todas las consecuencias de ser étnicamente canario, en la situación interétnica que caracterizaba a la provincia de Caracas.

Pensamos que su cualidad de Canario ya había afectado públicamente a su propio padre y a su madre (“el hijo de la panadera”). Que las resistencias que tuvo dentro de las filas republicanas para ejercer plenamente su mando, obedecían a su condición de canario versus la condición de los criollos, hijos de españoles peninsulares nacidos en América.

No es posible soslayar su condición de canario, como uno de los factores que permitió la conspiración en su contra por parte de Bolívar y otros acompañantes, para entregarlo a los españoles monárquicos. Desde el punto de vista étnico puede leerse como un canario, que fue entregado por criollos (hijos de peninsulares), a la corona instalada en la propia península.

Simplemente como preguntas que apuntan al sentido subterráneo de la historia:

¿De haber sido Miranda criollo, es decir hijo de peninsular nacido en América, hubiese sido entregado a la corona?

¿De haber sido Piar criollo, lo hubiese mandado a fusilar Bolívar?

Quizás el famoso afroamericano del siglo XVIII, dijo una de las frases –al menos se le atribuye y de esa manera ha sido acuñada por la tradición– más sustanciosa para comprender nuestra filosofía de la historia: ¡Bochinche, Bochinche, esta gente solo sabe hacer Bochinche!

Cuántas veces las diría en La Carraca. ☺

- 1.-Antes de que comenzará el Terror Rojo Jacobino, que estuvo a punto de cobrarlo como víctima, haciendo suyo el dicho de que “la Revolución se traga a sus hijos”, una especie de puesta al día de la Mitología Griega con Saturno
- 2.-Ricardo Ignacio Castillo Hidalgo (2005). *Asentamiento español y articulación interétnica en Cumaná (1560-1620)*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Nro. 259, Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, pp.944
- 3.-Recomiendo el Video Nro. 0058-(01:59)-¿Qué es una Etnia?, que se encuentra en mi Canal YouTube-Enrique Alí González Ordosgoitti
- 4.-El proceso en el siglo XX tendrá componentes étnicos distintos

Mi papá es el que no lleva corbata

(Viene de la página 8)

El encargado del bar

Como Vegas no quiso colaborar con lo de la chaqueta de mesonero y servir los tragos, tuvieron que apelar a la solución más rápida y a la mano que se les presentó. En el acto me llamó mi papá y dijo: “Viejo, vas a estar encargado del bar”. Entonces me explicó que se iban a sentar en el corredor, por lo cual tenía que quedarme tranquilito en la biblioteca, “al pie del cañón para lo que haga falta”, atento a la señal para requerir de mis servicios, que sería ese silbido característico con el cual solía llamarnos, o anunciar su llegada a casa.

A la hora indicada me ubiqué en mi puesto de combate, pero sin la chaqueta. Esa me tocaría ponérmela muchos años después, en otros países, para redondearme la vida.

El primero en llegar fue José Vicente Rangel, quien saludó seco y distante como de costumbre. Luego llegó Jovito, bastante más familiar, producto de la muy estrecha relación que había mantenido con mi papá desde los tiempos de su militancia en URD. Por último lo hizo Carlos Andrés, quien era una bestia política las veinticuatro horas del día y un poco

más. Muchas veces me tocó verlo en desayunos políticos en la casa. No sé por qué les gustaba tanto encontrarse a esas horas odiosas, entre cinco y media y seis de la mañana. El hecho es que cuando atravesaba las puertas de la casa, lo hacía como un vendaval, a paso de campaña electoral, y lo único que le faltaba era llevar los brazos en alto esbozando su tradicional saludo. Esa tarde fue igual y, como de costumbre, se metió directo en la cocina a saludar a Hortensia y a Rosa Contreras, quien siempre se derretía de la emoción, y a la hora de votar en las elecciones, lo hacía por los copeyanos.

Una vez instalados serví la primera ronda y me fui a mi sitio. Todo fue transcurriendo sin contratiempos, de la manera más apacible, hasta que pasado un buen rato apareció mi papá en el escritorio, gesticulando y moviendo la boca de manera frenética. Por su expresión debía estar profiriendo improperios. Sin embargo, no los pude escuchar, como tampoco hice con los múltiples silbidos. Los intrincados contrapuntos de Juan Sebastián Bach o las descargas en la guitarra eléctrica de Mark Knopfler me lo impedían. No fue hasta quitarme los audífonos (en España los lla-



CARLOS ANDRÉS PÉREZ EN UN MITIN POLÍTICO / ARCHIVO DE FOTOGRAFÍA URBANA

man “cascos”), cuando recibí, junto a un buen regaño, la información de que debía repotenciar los tragos.

Como ven, tuve la oportunidad de ser testigo desde asientos de *ringside* de un encuentro trascendental para la historia de nuestro país, más bien prefiriendo saltármelo olímpicamente. De ese momento no tengo más recuerdo que lo que les he contado, y de la manera en que CAP se solidarizó con mi causa, cuando en tono enérgico y con esa manera tan suya de hablar le exigí a papá: “¡No je meta con mi barman *prejerio!*”.

Los años siguientes

Lo que de allí salió es ampliamente conocido. Carlos Andrés Pérez se salvó por un voto en el Congreso Nacional, el de José Vicente Rangel, de que le fuera allanada la inmunidad parlamentaria. Esta circunstancia le permitiría años después volver a ser presidente, tras derrotar en elecciones nacionales a Eduardo Fernández, el candidato socialcristiano. También creó el marco necesario para que un teniente coronel de paracaidistas orquestara un Golpe de Estado que le catapultaría al estrellato, con las terribles consecuencias que ya todos sabemos.

Para algunos, y probablemente en una época también para mí, el hecho de preferir llenarme los oídos de música en un momento crucial, evidenciaba una voluntad de colocarme más allá de los asuntos terrenales, como muestra de autenticidad e independencia. Sin embargo, hoy lo veo como prueba de esa cómoda irresponsabilidad en la que vivimos durante tantos años, sentados sobre una bomba de relojería que ha ido estallando en cámara lenta, cuadro por cuadro, y que aún hoy en día lo sigue haciendo.

Fueron tiempos felices, en los que nos tapamos los ojos y los oídos para que no nos hiciera daño una realidad molesta, del tamaño de un país marginal, que hoy, mal guiado por el odio y la ignorancia de unos cuantos, cree ir recuperando espacios naturales, cuando en realidad se sume más en la miseria.

La lección todavía no está asimilada y seguimos aprendiendo a los *caraja-*

zos. No obstante, en un sentido estamos mejor, y se los decía al principio. Cada vez son menos los que prefieren no ver ni escuchar, y se comprometen de manera más activa para conseguir que volvamos a un camino que nunca debimos dejar: la senda del progreso y la cordura.

Sobre el retrato que acompaña este artículo

Por cierto, en la imagen que encabeza estos recuerdos, mi papá, Alfredo Baldó Casanova, es el que no lleva corbata, junto una serie de líderes cuyos nombres son de sobra conocidos. En sí, encarnan las virtudes y defectos de los cuarenta años de democracia que transcurrieron entre mil novecientos cincuenta y ocho y mil novecientos noventa y ocho. Sin embargo, lo que más valoro de esta foto no es eso, sino la ilusión que en ella dejan traslucir, tras aterrizar en el aeropuerto de Maiquetía –a la vuelta del exilio o la salida de la cárcel, justo a la caída de Marcos Pérez Jiménez–, con la perspectiva de transitar un nuevo camino de democracia y libertades.

Como la esperanza es terca y no entiende de razones, no dejo de soñar con el día en que volvamos a ver una imagen como esta, pero a todo color, con hombres y mujeres que vuelven del destierro o abandonan la prisión, acompañando a los que hoy, a riesgo de sus vidas, se atreven a hacer oposición en un país que vive las horas más bajas de su historia. ☺

ENSAYO >> LITERATURA Y SONORIDAD

Rómulo Gallegos frente al llano venezolano: panoramas sonoros de *Doña Bárbara*

Luciana Kube Tamayo es músico, PhD en Literatura Hispánica, periodista, investigadora. Actualmente se desempeña como coordinadora del Programa de Investigación y Educación Ciber en el College Business de la Universidad Internacional de la Florida

LUCIANA KUBE TAMAYO

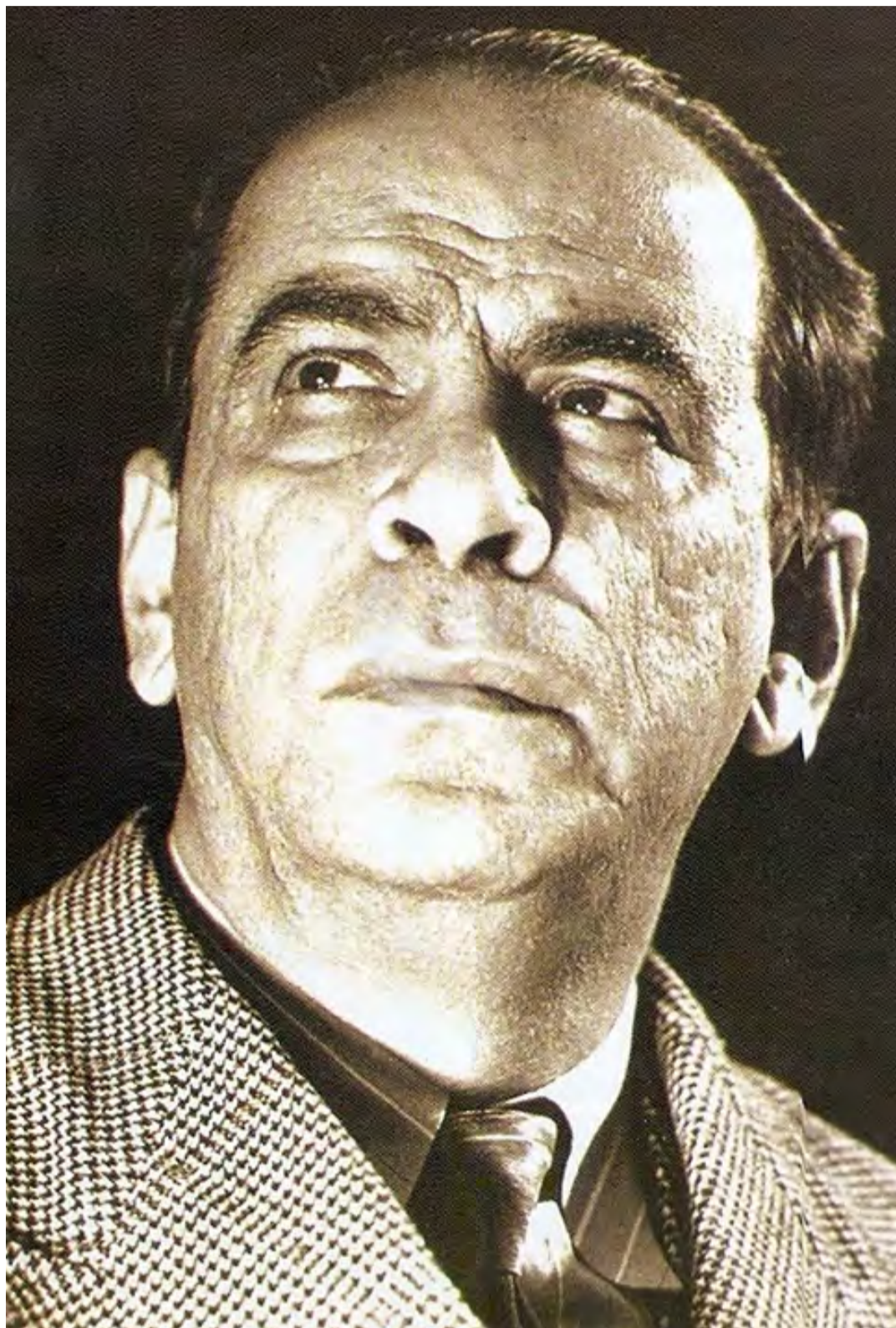
El paisaje sonoro o *soundscape* es un concepto ideado por Murray Schafer en los años sesenta del siglo XX. Ayuda a entender el universo sonoro que circunda al ser humano en un lugar y en un tiempo determinado. El propósito del concepto del *soundscape* es profundizar en el conocimiento de un entorno histórico específico mediante la reconstrucción de sus cualidades acústicas más esenciales. El tiempo que nos ocupa es la Venezuela de finales de los años veinte del siglo pasado, y el lugar es el llano venezolano. Entonces surge esta pregunta: ¿cuáles son las cualidades acústicas esenciales del llano en la novela *Doña Bárbara*? Me interesa cómo Rómulo Gallegos presenta unos panoramas sonoros del llano que se hacen sentir en la naturaleza y en los humanos. El relincho del caballo o un silbido constituyen un entorno acústico envolvente lleno de significaciones.

Para abordar este análisis he tomado como punto de partida dos libros esenciales en el estudio de los *soundscape*s de la naturaleza, que son *The Great Animal Orchestra* y *Wild Soundscapes*, de Bernie Krause. Para él un *soundscape* es la estructura acústica de un ambiente, sea urbano, rural o natural e incluye todas las señales acústicas que llegan al oído del escucha en un momento determinado desde todas las fuentes posibles en ese lugar y tiempo (Krause *Wild* 16). Entre los conceptos y experiencias que comparte este autor, está el de los panoramas sonoros de la naturaleza, los cuales considera como las voces de los sistemas ecológicos en su conjunto. Razona acerca de un área cuando es plana, abierta y seca los sonidos se dispersan más rápidamente y parecen perderse (Krause *Animal* 27). Gallegos estuvo aquel abril en Apure, aún en época de sequía y esto explica gran parte de lo que percibió y de la importancia que otorga al silencio.

El extraordinario poder de evocación de los *soundscape*s (Krause *Wild* XI) hace que llegue al lector un mensaje envolvente pleno de sonidos que lo llevan a situarse en ese entorno a través del compromiso íntimo del autor con el mundo natural que implica capturar las expresiones acústicas colectivas en los hábitats salvajes (2). Preservar la integridad acústica del ambiente se convierte en parte del deleite del mismo hecho de escribir. Me interesa analizar, entre otros temas, las tonadas del llano que apaciguan al ganado y la motivación de Gallegos en seleccionar la música que describe en el capítulo *Las veladas de la vaquería*. La fiesta tiene lugar un sábado por la noche. Todos bailan y se divierten en la fiesta, pero Santos y Marisela no. Santos da permiso para que la "flor de Altamira" baile con Pajarote. Es el tipo de eventos que permiten trazar un mapa sonoro del llano, pleno de simbología y señas de identidad. El panorama sonoro adquiere así forma y significado en un tiempo y en un espacio determinado (Shelemay 9).

Gallegos frente al paisaje

El propio autor había ido a buscar estos parajes y lo refleja desde el prólogo de *Doña Bárbara*. Así lo escribió en 1954 con motivo de la conmemoración de los veinticinco años de la publicación de la obra, donde relata cómo fue al llano en abril de 1927 "para recoger las impresiones de paisaje y de ambiente" (Gallegos XI). Con la palabra "ambiente" se engloba el panorama acústico, y abre este resumen hablando del "estruendoso aparato de una tormenta llanera", en la que "un solo trueno no tiene cuando acabar" (XI). Esta poderosa imagen sonora es sucedida por la descripción general del ambiente llanero, en la que se mencionan a los sonidos de los animales, que luego explayara en la novela, tal



RÓMULO GALLEGOS / ARCHIVO

como el relincho del caballo, el bramido del toro y "el melancólico de sisola", ave del llano. Con estos tres sonidos condensa lo que es ese panorama que se destapa ante sus oídos cuando oye al caballo, al toro y a la soisola: "El llano es todo eso: inmensidad, bravura y melancolía" (XII).

Finaliza el mencionado prólogo con un aporte sobre el llano como una tierra de contrastes: "Pero si dije que probablemente oí entonces el bramido salvaje de un toro, bien he podido agregar que en el aire sereno aleteaba la ternura de un blanco vuelo de garzas" (XV). Esa es la imagen con que Gallegos escribe su obra, poblada de sonidos, pero también de silencios. La voz de lo otro aparece a través de la naturaleza y de los seres humanos que habitan en ese entorno natural. La identificación de este panorama tiene mucho que ver con la observación y la participación en ese entorno vivida por el autor en su viaje a los llanos. Sin ser él musicólogo de profesión, realiza un trabajo de etnografía musical que comienza en un mes de abril en la margen derecha del río Apure. Por medio de los sonidos que captura buscando la esencia de la sabana ocurre un proceso de localización del espacio sonoro se logra a través de una observación de la que el que mira es partícipe y percibe unos sonidos, mientras que ignora otros (Kaufman 11).

Gallegos va al llano en el mes de abril, que es el final del tiempo de sequía, ya que en mayo comienza la temporada de lluvias. El autor comienza el primer capítulo, ¿Con quién vamos?, describiendo a quienes reman a bordo de los bongos en el río Arauca, en uno de los cuales viene Barbarita. De esta manera, el entorno entremezcla el silencio y el sonido. Dentro del silencio, precisamente, se alterna la respiración con la charla y el canto, todo lo cual acompaña la faena, sea la del bonguero o de cualquiera de los otros oficios del campo. Particularmente en el río, el silencio es señal de vigilia ante el peligro, porque es gracias a ese silencio que se pueden escuchar zambullirse a los caimanes, por ejemplo. "En el profundo silencio resueñan, monótonos, exasperantes ya, los pasos de los palanqueros por la cubierta del bongo" (4).

El ser humano se enfrenta solo al paisaje, con

que cantan los pájaros entre sí y en solitario, son mucho más complejos que los de otros animales, por su diversidad de tonos y sobretonos articulados simultáneamente (*Wild* 57).

J. Riis Owre ha analizado el papel que tienen en la obra de Gallegos los animales y, en concreto, los pájaros. Refiere cómo Ulrich Leo ya había notado cómo los elementos de la naturaleza, la fauna y la flora específicamente, pero también la luna y el sol, no solo son cruciales, sino que implican un grado de identificación y reemplazan a algunos seres humanos (Owre 52). En este sentido, el sonido que puede emanar de la naturaleza debe leerse como parte del subtexto que ayuda a completar la acción en la obra galleguiana. Así, en los momentos de mayor tensión, de suspenso, canta el yacabó y así presagia la muerte de Asdrúbal y la violación de Barbarita. Según Owre, este hecho evidencia el uso de un animal silvestre en los momentos críticos de la trama, hechos que determinarán el curso de la novela.

Por otra parte, el sustrato indígena de la zona de los llanos venezolanos era y sigue siendo diverso. Algunas etnias indígenas coexisten en algunas zonas de Apure durante la época en que Rómulo Gallegos escribe *Doña Bárbara*: los guahibos y los yaruros. Los otomacos, que habían habitado la región, se habían convertido en llaneros, mezclándose con el negro y el europeo. Las tres etnias mencionadas tienen una gran cantidad de elementos en común, como el hecho de ser amantes de la libertad, la importancia que otorgan a la luna y a los animales sagrados, y la relevancia del silencio.

Cuando rescata el indio Eustaquio a Barbarita luego de los trágicos sucesos, ella oye "el son de los tristes yapururos" (Gallegos 25). Es allí cuando deja de ser una niña y se convierte en mujer. Las lechuzas y aguaitacaminos vuelan de forma silenciosa. Son animales nocturnos que aparecen en la mayoría de las escenas en las que Gallegos describe a la callada noche. Estos momentos íntimos nocturnos reflejan la "extrema sensibilidad" del autor y cómo capta la "sonoridad sabanera", según Pedro Cunill Grau (62).

Al irse compenetrando Santos Luzardo con el paisaje, se agudiza la descripción de los sonidos que, de forma envolvente, rodean al personaje y abarcan cada vez más terreno. Ese paisaje sonoro forma parte de todos los predios que Santos está reconociendo. Así puede leerse en el capítulo V: "por largo rato se escucharon las pisadas de los caballos. Luego, allá lejos, por donde iba, negra en la contraluz del crepúsculo, la silueta del jinete en pos del rebaño, un cantar de notas largas, tendido en la muda inmensidad" (Gallegos 41). La noción de una tierra muda, en donde los sonidos son esporádicos, da cuenta de su tamaño, y de la soledad del hombre que habita dicha tierra.

Cuando Santos decide quedarse en el llano y no vender Altamira, se acuesta en su chinchorro y lo arrullan dulcemente, de alguna manera fortaleciendo y reforzando su decisión, los animales que lo circundan (Owre 53). Además de la fauna, está el sonido del cuatro, el instrumento predilecto del llano, para servir de acompañamiento a toda esta polifonía improvisada pero orquestada por Gallegos para conectar el mundo de Santos con su niñez, con lo infinito del paisaje y con la armonía de la naturaleza, entre el sueño y la vigilia. Se demuestra que el silencio predomina incluso en presencia de otros sonidos, es un concepto inmutable, de orden filosófico. Pueden distinguirse las múltiples resonancias que de manera envolvente conforman un espacio único (Cunill 62). Hay que tomar en cuenta la densidad, diversidad y riqueza de las biofonías descritas (Krause *Wild* 40) y cómo las creaturas que lo conforman representan la voz de los otros. En la novela ocurre una personificación del paisaje a través de cada una de las voces que conforman esta orquesta, incluido el silencio como uno de los protagonistas del paisaje, la geofonía (representada esencialmente por el trueno, el viento y la lluvia) y todas las voces de la biofonía, emitida por los seres vivos de este hábitat.

El autor demuestra "su capacidad de narrador y su fino sentido del paisaje" (Massiani 87). El proceso cognitivo y el ejercicio de percepción que efectúa lo hace en base a sus capacidades perceptivas como individuo que filtra y selecciona este material. Se establece una jerarquía dentro de la experiencia auditiva y la apreciación estética, de acuerdo con los conceptos establecidos por Nicola Dibben (193). Según sus estudios, los escuchas suelen describir los sonidos en función de su origen físico y cultural, más que por sus atributos acústicos.

(Continúa en la página 11)

“
el silencio es señal de vigilia ante el peligro, porque es gracias a ese silencio que se pueden escuchar zambullirse a los caimanes”

los sentidos abiertos a percibir lo que sucede a su alrededor, sin perder de vista un detalle, porque perderlo significa probablemente perder la vida. El patrón del bongo hace uso del caracol de origen indígena, la guarura, y "arranca un sonido bronco y quejumbroso". A la hora de la siesta se oye "el chasquido de las ondas del río contra el bongo" (Gallegos 9) y los ronquidos de los palanqueros. A veces el silencio del entorno fluvial no deja cabida a las palabras, como cuando Asdrúbal se queda mirando "al río que se deslizaba en silencio frente a ellos, a través de un dramático paisaje de riberas boscosas" (22). Cuando se habla de los ríos, son "mudos y solitarios" (12). En el hábitat de la ribera de los ríos se genera un rango de voces que dependen del clima, del terreno, de la lluvia y del caudal del río (Krause *Animal* 35).

Todo suena en Altamira

Al son de una Guarura anuncia la llegada del bongo en el que comparece Santos Luzardo en el capítulo IV. Entre los animales, se puede distinguir entre el abrumador número de aves, y por otra parte los rebaños, principalmente. El toro lanza "sordos mugidos de rabia impotente" (Gallegos 17) luego de ser capado. Los sonidos del ganado suelen ser angustiantes y lastimeros, mientras que los sonidos de las aves son presagios, avisos bien cantos cotidianos. De acuerdo con las ideas de Krause, los llamados y sonidos

Rómulo Gallegos frente al llano venezolano: panoramas sonoros de *Doña Bárbara*

(Viene de la página 10)

En el capítulo VIII, “La doma”, se define lo que es el llano para el autor, y entre las formas que incluye en la definición, asociada con sentimientos y valores llaneros, está la bellaquería del “pasaje” y la “melancolía sensual de la copla” (Gallegos 63). Es la hora del amanecer, cuando cambia la temperatura, se siente la brisa y la reverberación desaparece (Krause *Animal* 39) y ese es el día que Santos se dispone a domar a un potro, pero en la propia descripción de las aves y los caballos, representando al aire y a la tierra, en ese momento del día se lee cómo Santos se pone en sintonía con el entorno.

Así, por más que él dome a un potro, hay un innumerable grupo de animales que con sus sonidos logran que Santos traiga recuerdos del pasado que lo atan al llano. Es esa descripción tan minuciosa se parte de las aves que correatan por el pasto hasta las garzas que vuelan más alto, que son justo las únicas silenciosas, con lo cual se complementa la imagen auditiva de las aves que se pueden escuchar, a aquellas que podemos ver en la distancia, pero que están fuera de nuestro alcance. Así, el concepto del llano en Gallegos, es también el del inmenso cielo llanero, que aporta un sentido de la infinitud del paisaje en contraposición de la casa, encerrada en un espacio definido, desde el cual Santos aprecia todo el espectáculo que la rodea.

En el capítulo XI, titulado “La bella durmiente”, representa el despertar a la vida no solo de la belleza de Marisela, sino también el despertar a través del agua, elemento purificador, que le ha abierto todos los sentidos. Su panorama sonoro también cambia: “Ahora los pájaros cantan y da gusto oírlos (Gallegos 89). Así, ella puede percibir el trino de la paraulata, el canto del carrao que anuncia que se acerca el día en medio del silencio del alba” (90). Esa capacidad para la escucha y la preparación del cuerpo para una nueva vida es señal de su renacimiento espiritual, lo que la conducirá a un despertar también intelectual, gracias a la instrucción que Santos va a suministrarle. Este ritual de iniciación da a su vida un sentido de búsqueda inusitado que ha comenzado por sus sentidos, con el del oído.

Por otro lado, en el capítulo XIII, a la hora de describir al padre de Marisela, Lorenzo Barquero, se incluye esta frase: “Un ronquido de estertores se escapaba de su garganta” (Gallegos 104). El referirse al ronquido como un estertor, se denota cómo la muerte está por venirle a este personaje, que ya de cierta manera está muriendo poco a poco desde que se nos presenta en la novela. También *mister* Danger emite un sonido en este mismo capítulo, pero se trata de un bufido de cunaguaro, imitando al que tenía como compañero. En este caso el animal y el personaje se funden en uno solo.

Ya en la segunda parte, en el segundo capítulo la música se va haciendo cada vez más presente. Marisela monta sobre la Catira mientras Santos y Carmelito conversan. Ella, al no sentirse tomada en cuenta, decide cambiar el trote a la yegua, mientras entona una tonada. En el llano se canta también mientras se galopa, para arrear, dirigir y amansar a los animales. Así, Marisela demuestra ser buena amansadora a través de su canto y su dominio al montar, a la vez que toma el control de la escena. Se manifiesta como una mujer con dominio suficiente para ir a su propio ritmo (Gallegos 128).

En el capítulo IV, “El rodeo”, se vuelve a mencionar cómo es el panorama sonoro de la llanura, esta vez abordando un espectro mucho más amplio que en las ocasiones anteriores: “La sabana dormía aún, negra y silenciosa bajo el chisporroteo de las constelaciones, y a medida que la cabalgata se alejaba de las casas, la marcha repercutía a distancias en carreras atropelladas...” (Gallegos 136). El oído del llanero, según el narrador, abarca distancias muy remotas, porque la situación es cada vez más tensa entre los dos hatos en conflicto y la noche, a pesar de silenciosa, no está en calma. Ya llegado el día y en los preparativos del rodeo, Pajarote “canturreaba entre dientes” la copla que comienza rezando “El toro pita a la vaca / y el novillo se retira” (139), aludiendo a la evidente retirada de Balbino Paiba frente a Doña Bárbara a favor de Santos Luzardo. Llegado el momento propiamente dicho del rodeo, es la “gritería de los vaqueros” (142) lo que se escucha, y estas emociones hacen que Santos vuelva nuevamente a revivir su infancia. El panorama sonoro ayuda a conducir la mente de Santos hacia esos lugares y da paso al espectro de sonidos del final del rodeo en la llanura, que parece abarcarlo todo.

La fiesta versus la biofonía

En contraposición a este festín de sonidos plenos, le sucede a este episodio la castración de un toro por los hombres de Altamira. Este animal, al contrario de todos los que refiere Gallegos en el pasaje anterior, no tenía un sonido día-

fano, sino que luego de ser mutilado, “bramaba sordamente” (147). El autor pone una sordina al bramido, para acentuar que su voz se ha apagado de manera simbólica. Así, poco a poco se irá apagando también la de Doña Bárbara.

Esto se puede verificar más adelante, cuando los peones se dan cuenta de que ella está dejando de compartir con los peones y que “tampoco viene a tocar la bandurria y a contrapuntearse con nosotros” (Gallegos 147). La voz de la jefa del hato pasa a un segundo plano, el hecho de que no venga a competir en los contrapunteos llaneros contra otros peones, dice de su cambio en la escala del poder. Así, también es derrotado, al igual que lo fue el toro, el caimán llamado “El Bramador”, que sucumbe a manos de Pajarote y María Nieves y que produce “un estruendo al caer sobre el agua” (157). Este sonido ilustra lo descomunal de su caída como otro símbolo de poder que se derrumba.

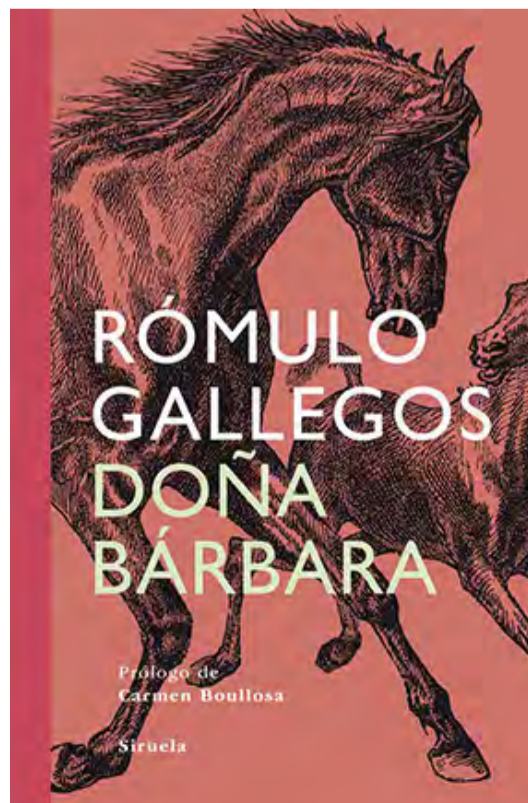
Al mismo tiempo que Doña Bárbara va perdiendo terreno, lo gana Marisela, a quien el agua sigue despojando del lastre del abandono del que había sido objeto. En el capítulo VII Marisela está con otros muchachos y muchachas recogiendo miel de las abejas del llano, las aricas. Cada vez hace oír más su voz y el entorno que la rodea parece irradiar en consonancia con ella. Así lo expresa: “Si oyeras el alboroto que se forma, porque mientras el agua me cae encima, yo estoy canta que canta, y junto conmigo los gallos y las gallinas, los patos y las guacharacas que se paran en el samán” (158).

Como contraste a esta pletórica escena, en el capítulo siguiente, “Candelas y retoños” se cuenta cómo el verano deja paso a la estación de lluvia, cosa que anuncia un trueno “allá en el fondo de las mudas soledades” (161). Incluso algunos animales, inexplicablemente, emprenden la fuga, entre ellas: “bandadas de aves palustres que volaban hacia el sotavento lanzando graznidos de pánico” (162). Antes de llegar la anunciada lluvia había llegado el fuego y por eso “resonaba el tiroteo del estallido de los bejucos” (163). Se presume que son los hombres de El Miedo los que habían iniciado el fuego para incitar la fuga de los rebaños. Muy por encima de todas estas intrigas, retoñan las raíces en ambos hatos y las lluvias están cada vez más cerca. Así: “se iba haciendo más frecuente el fusilazo del relámpago nocturno al ras del horizonte y todas las madrugadas se las pasaba cantando el carrao, que anunciaba la estación lluviosa” (167). Este ambiente de tierra mojada, de rocío al alba, causa mayor reverberación que otro seco, los sonidos viajan más lejos y no se apagan tan rápidamente (Krause *Animal* 28).

Lo humano y lo natural

Hay dos esferas claramente diferenciadas en la novela, la de los seres humanos con sus conflictos y desgracias, y la naturaleza eterna y sabia. Con la música, la antropofonía, empieza el capítulo que más música concentra en la novela. Es el capítulo IX de la segunda parte, “Las veladas de la vaquería”. Nos lleva a las construcciones musicales de los hombres, más bien constructos complejos, entre los que narrar relaciones complicadas, contrapuestas a la naturaleza que les circunda.

El menudeo de los gallos y “el bullicio de los preparativos” (169) son los sonidos que nos preparan para adentrarnos en las faenas de los torneos en lo que se recoge a los rebaños, se les hierra y agrupa. La naturaleza que se nos presenta en esta parte ha sido controlada con fuerza, pero también con música: “Solo los hombres estaban enteros todavía, derechos sobre las bestias jadeantes, insensibles al hambre y a la sed, roncós de gritar, pero aún cantando, alegres, las tonadas que apaciguan el rebaño” (170).



LUCIANA KUBE TAMAYO, ARCHIVO

La fuerza se impone sobrepasando los bramidos, con los gritos de los vaqueros, que de allí pasaban a los caneyes a cantar sus coplas, donde lo que se canta “lo expresa mejor, porque la vida es simple” (172). Todo lo abarca la copla. Los veladores cantan y silban por turnos (173) y a al mismo tiempo el corrido y la décima se cantan con cuatro y maracas, improvisando. Se completa el panorama sonoro con la llegada del arpista y puede tocarse un joropo que invita al baile, comenzando por una Chipola, tipo de golpe. Por la forma como describe el autor el toque del arpa, se define la relación de Gallegos como observador no solo de los personajes del llano, sino de su música y de la relación de esta con la naturaleza.

Así se anuncia la revuelta, con lo que el arpista arremete de nuevo, acto gracias al cual “los bailadores lanzan un grito de placer satisfecho y el joropo vuelve al movimiento primitivo” (178). Este es el hecho que marca el inicio de que todas las cosas van llegando al lugar que les corresponde, al origen. El joropo se asienta, las parejas han escuchado a la tierra retumbar bajo sus alpagatas durante el *escobillao*, una de las figuras del joropo. De principio a fin la Chipola, con sus contrastes, ha hecho aproximarse a los personajes, le sigue el son del zamuro y Marisela comienza a notar que ya no se puede quedar sentada, y entonces saca a bailar a Pajarote en presencia de Santos quien da su aprobación.

El sonido envolvente del joropo va a crecer en intensidad, la que reclama ese momento, cosa que Pajarote reclama al maraquero, rebautizando a Marisela en el acto: “sacuda bien los capachos, tuerto Ambrosio, que de oro debieran ser. Aquí va Pajarote con la flor de Altamira, sin tenerse merecido. ¡Abran campo, muchachos, abran campo!”. Marisela ahora tiene una música para ella, pero también ha ganado un espacio, con la ayuda de Pajarote como compañero de baile.

A Marisela ahora se hace escuchar por todas partes: “se le oye la voz o la risa o la copla” (186), con lo que se confirma que su espacio es cada vez más amplio. Compara el hablar de Santos con un “aguacero blanco”, mientras él se refiere a la conversación de ella como “una serie de chaparrones uno tras otro. Pero, aguaceros con sol” (188). Contando con que para ese momento de la novela ha llegado la temporada de lluvias, la metáfora que ambos usan es relativa a lo que están sintiendo el uno por el otro, pero también alude a lo que está pasando en el llano.

Por otra parte, a Santos le asalta la duda sobre si es conveniente enamorarse de una mujer como Marisela, lo que se acentúa con la descripción que le sigue, de la tierra del ganado, llena de mugidos y balidos, incómoda. Se nos describe cómo María Nieves interpreta sus cantos de arreo nadando con el ganado mientras se defiende de los caimanes y lucha contra la corriente. En resumen Gallegos lo condensa así: “Es la vida hermosa y fuerte de los grandes ríos y las sabanas inmensas, por donde el hombre va siempre cantando entre el peligro” (195). Así “desafían la muerte gritando o cantando, porque el llanero nunca trabaja en silencio” (196). Las voces del llano cubren una amplia gama de tareas y funciones.

La hora de la música

En la obra se cumple un ciclo y, así como las estaciones, los ciclos de los hombres: “y otra vez el cuatro y las maracas, el corrido y el pasaje, el alma recia y risueña cantando en coplas sus amores, sus trabajos y sus bellaquerías” (197). Finaliza la segunda parte de la novela con el cierre del ciclo de la naturaleza y de los hombres y así se prepara el terreno para el desenlace que tiene lugar en la tercera parte. En esta última parte se narra, entre otras cosas, el ordeño, que comienza “con el primer menudeo de los gallos”. Nuevamente el cantar de un animal marca el comienzo de una faena del campo. El

becerrero usa su voz para llamar a los becerros y poco a poco se le van sumando a este panorama el “áspero canto del carrao del carrao en el monte de las orillas del caño, lejano clarín de un gallo, trino de los turpiales y de las paraulatas” (214).

El trabajo del ordeño es solitario, en la intimidad del corral. Es por esos parajes donde se describe que han cantado esos animales, que las reses se sacan y al volver vienen repletas de leche. El vaquero que las ha acompañado, ha estado cantándoles: “Cantares de notas largas, música de tierras anchas y solas...” (215). Este es el ritmo del hato, diariamente, que transcurre independiente y ajeno a todos los acontecimientos que se están desencadenando afuera: la muerte de Carmelito y su hermano, el robo de las plumas, la partida de Santos hacia la capital y la huida de Marisela. Ya no tiene cabida ninguna música en el resto de la novela: “Ni el cuatro, ni la copla, ni el pasaje” (236).

Cuando Santos acude seguido por Pajarote al encuentro concertado por Doña Bárbara para esclarecer supuestamente los asesinatos y el robo, mientras observan vigilantes se escucha “el impresionante ulular de los araguatos que acudían a sus dormideros” (Gallegos 251). Así, este sonido presagia la muerte tanto del Brujeador durante el encuentro, como de Balbino poco después y a la medianoche, la de Lorenzo Barquero. En el capítulo XIII, “La hija de los ríos”, Doña Bárbara se va a San Fernando a reparar sus asuntos y allí acude de noche al río, como “una sombra errante y silenciosa” (279). Solo se oye el graznido de un ave nocturna, el chicuaco y la conversación de los palanqueros. Según Krause, algunos animales aprovechan la quietud del agua para emitir sus sonidos, aprovechando el eco que esa quietud permite y creando así un mágico efecto (*Animal* 39). Pero Doña Bárbara ha ensordecido, no oye a los gallos ni a los perros, ni siquiera el vuelo de las lechuzas. Solo escucha una frase que le asegura que las cosas vuelven al lugar de donde salieron. Esa conexión espiritual con la naturaleza, con su esencia, ocurre junto al sentido de pertenencia y a los mensajes esenciales de la geofonía que atraen a los seres humanos (Krause *Animal* 39). Por eso Doña Bárbara ha pasado de escucharlo todo a no escuchar nada, ya que se ha integrado a la naturaleza, ha vuelto al origen.

Con la música del llano, se traza el mapa sonoro musical de la obra, en el que reina la copla, el pasaje y el joropo. La improvisación como momento de libertad y las coplas de los géneros llaneros como vía de expresión de los sucesos y sentimientos del llanero. La densidad y la diversidad, de amplia gama ambas, dan cuenta del profundo conocimiento del llano que logró adquirir Gallegos al asumir *Doña Bárbara*. Por último, el silencio se impone en la escena final en la que Doña Bárbara se entrega al río. El silencio es la última de las voces en aparecer en la narración. Se impone como trámite final para la restauración de la paz en el llano.

Para concluir, se puede establecer que a lo largo de la trama de la novela se presenta un panorama acústico de la naturaleza, en el cual el silencio de la noche salpicado por algunos sonidos se alterna con los del panorama diurno, que varía según el momento narrativo en el que se encuentra situado el autor, así los sonidos estruendosos y súbitos representan los momentos de sorpresa, los sonidos angustiosos el suspenso y los sosegados los momentos conclusivos y reflexivos. La música toma relieve a lo largo de la obra, concretamente en las *Veladas de la vaquería* para ilustrar que es el tiempo del dominio del hombre, entorno acústico envolvente lleno de significaciones, como el canto que acompaña al baile para aproximar a los personajes y el canto que apacigua al ganado para el arreo y el ordeño, símbolos del control del mundo animal por parte de los hombres del llano. ☉