



RAFAEL ARRÁIZ LUCCA

Las tareas de la imaginación

Arte - Literatura - Ciudad



UNIVERSIDAD
METROPOLITANA

RAFAEL ARRÁIZ LUCCA

**Las tareas
de la imaginación
Arte - Literatura - Ciudad**

UNIVERSIDAD METROPOLITANA

Caracas, Venezuela, 2021

LAS TAREAS DE LA IMAGINACIÓN

ARTE - LITERATURA - CIUDAD

RAFAEL ARRÁIZ LUCCA

© UNIVERSIDAD METROPOLITANA

Edición a cargo de:

PUBLICACIONES ARBITRADAS

UNIVERSIDAD METROPOLITANA

Diciembre 2021.

ES PROPIEDAD DEL AUTOR:

Todos los derechos reservados de esta edición.

Registro de propiedad intelectual.

Depósito Legal: MI2021000854

ISBN: 978-980-247-303-8

Formato: 15,5 x 21,5 cms.

Número de páginas: 344

Diseño de portada y diagramación de contenido:

Jesús A. Salazar S. salazjesus@gmail.com

Foto en contraportada del autor:

Federico Prieto

**FOTOCOPIAR, ESCANEAR O REPRODUCIR
SIN AUTORIZACIÓN UN LIBRO ES UN DELITO,
ASÍ COMO POSEER O VENDER UNA COPIA ILEGAL**

Reservados todos los derechos.

Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso por escrito del editor.



Autoridades

Luis Miguel da Gama
Presidente del Consejo Superior

Natalia Castañón Octavio
Rectora (E)

Natalia Castañón Octavio
Vicerrectora Académica

María Elena Cedeño
Vicerrectora Administrativa

Luis Santiago Perera Cabrera
Secretario General



Comité Editorial de Publicaciones de apoyo a la educación

Prof. Roberto Réquíz

Prof. Natalia Castañón

Prof. Mario Eugui

Prof. Rossana París

Prof. Alfredo Rodríguez Iranzo (Editor)

Contenido

Prólogo	13
----------------	-----------

Arte	15
-------------	-----------

Pintura

- Armando Reverón: la luz, la nada	15
- Pedro León Zapata, ecuménico	27
- Edgar Sánchez: el hombre en el entorno urbano	33
- El reconocimiento del otro (piezas de un álbum familiar)	37
Adrian Pujol	37
- I	37
- II	39
- III	41
- IV	42

Fotografía

- Alfredo Boulton: los avatares de un pionero	45
- José Sigala: el joyero que fue fotógrafo	55
- El Renny que no vimos	59
- Adentro y afuera	60
- Entre el oficio y el arte	61
- Gente en la calle	62

- El mundo de Hopper	63
- Finale presto confuoco	64
- Alexis Pérez-Luna: magister dixit de la imagen	67
- Vasco Szinetar y el rostro de España	71
- Benavides, la armonía y París	75
- Manuel Álvarez Bravo y el imaginario mexicano	79

Literatura 83

- Diez poetas venezolanos del siglo XIX	83
- Veinte poetas venezolanos del siglo XX	95
- Francia en la literatura venezolana	109
- La poesía nacional y el influjo del país de Baudelaire	110
- Juan Liscano (1915-2001). Una biografía	159
- Infancia, adolescencia, formación del carácter (1915-1930)	159
- El bachillerato en Europa y la iniciación de un lector (1930-1934)	163
- Vuelta a la patria (1934-1937)	165
- La insurgencia de una voz y la fundación de El Papel Literario del diario El Nacional (1938-1943)	169
- El folklore como pasión (1944-1948)	177
- Contra la dictadura (1949-1953)	183
- Exilio en París (1953-1958)	188
- Nuevas polémicas y la revista Zona Franca (1959-1965)	191
- Cármenes, orientalismo, esoterismo y Panorama de la Literatura Venezolana Actual (1966-1973)	202
- La creación del CONAC, estadía en Buenos Aires y Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa (1974-1978)	209
- La Dirección de Monte Ávila Editores y la epifanía	

del Apocalipsis (1979-1984)	215
- Eclosión creadora, lecciones para jóvenes y muerte de la madre (1985-1989)	224
- Antologías, reconocimientos y nuevas proposiciones políticas (1990- 1995)	232
- Cinco años finales (1996-2001)	244
- Mínima coda	254

Ciudad 261

- Caracas en ocho postales	261
1) Divagaciones caraqueñas	261
2) Diciembre en Caracas	264
3) Vista de Caracas con el sonido de las aspas	266
4) Panegírico de Caracas	269
5) Los ranchos de Caracas y los accidentes de la topografía	271
6) Cines y taxis	274
7) El Paraíso cumple cien años	276
8) Mudanzas	279
- Caracas: sacudida y en paz	283
- 1641	285
- 1766	287
- 1812	291
- 1900	292
- 1967	296
- Caracas: día de fundación y origen de su nombre	299
- Carlos Raúl Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas	303
- Un cerro: dos faldas	311
- La ciudad ordenada de Allan Brewer-Carías	315
- La línea 4 del Metro de Caracas: un camino por debajo	

que despeja los de arriba	319
- Antecedentes	319
- El Metro de Caracas: breve historia	324
- La Línea 4	328
- Recorrido sentimental por los restaurantes de Caracas	343

*Para mi tercera nieta,
Olivia Arráiz Díaz, nacida en Madrid,
comenzando su andadura por el vasto mundo,
dedico estas páginas venezolanas.*

Prólogo

Reúno en este libro aproximaciones a tres quehaceres del hombre que han concitado mi interés desde la adolescencia. Las artes visuales, de las que forman parte la pintura y la fotografía; la literatura y, también, los temas urbanos. Algunos de estos ensayos fueron publicados en revistas, catálogos, periódicos, o publicaciones fuera de comercio, otros se mantuvieron inéditos hasta la fecha.

En el conjunto destaca por su extensión la biografía de Juan Liscano, revisada para esta publicación. También pueden ser aportes los ensayos sobre fotografía, ya que se escribe muy poco en nuestro país sobre este arte insurgente en el siglo XIX y maduro en el XX. Incluyo dentro del universo de los temas propios de la ciudad, mi Discurso de Incorporación a la Academia Venezolana de Gastronomía, hasta ahora inédito. También es inédito un largo ensayo sobre la influencia de Francia en la literatura venezolana. Quedan todos en sus manos.

RAL

Arte

Armando Reverón: la luz, la nada

Sobre la vida y obra de Armando Reverón está casi todo dicho. Desde el lúcido texto de nuestro gran ensayista, Mariano Picón-Salas, hasta la no menos lúcida interpretación de Luis Pérez Oramas. Entre una y otra median alrededor de cincuenta años de lecturas de la obra reveroniana. Las aproximaciones y periodizaciones de su albacea y crítico más fiel: Alfredo Boulton; las penetraciones en su universo pictórico de Juan Calzadilla; las inteligentísimas relaciones erótico-religiosas que fijó Juan Liscano; la Importancia de Juanita como tema y espacio que vislumbró Marta Traba; la ubicación en el mundo de las escuelas pictóricas que precisó Miguel Otero Silva y en fin, la innumerable cantidad de interpretaciones que ha provocado la obra del pintor de Macuto no la ha producido ningún otro pintor venezolano. En el mundo de las letras, tan sólo José Antonio Ramos Sucre ha suscitado caudal parecido de aproximaciones críticas.

Reverón es, sin la menor duda, el más grande de los pintores venezolanos y buena parte de la crítica que se ha ocupado de su obra se propuso explicar por qué ha de considerársele así. Pero además de su obra, su trayecto vital ha despertado una enorme curiosidad y, en consecuencia, está totalmente documentado y auscultado. La personalidad del pintor ha fascinado a los psiquiatras (Feldman,

Rísquez, Rasquin), a partir de los Informes del Doctor Báez Finol que lo trató en el sanatorio cuantas veces sufrió un desarreglo severo. Interestantísimas conjeturas han urdido los psiquiatras a partir de la lectura de su universo simbólico, su vida de ermitaño en el caney de la playa, sus obsesiones femeninas y tantas otras noticias que la vida de Reverón brindó como un banquete abundante. Pero antes del interés de los galenos ya Reverón había sido presa de las cámaras de los fotógrafos (De los Ríos, Boulton, Lucca) y de los cineastas (Anzola, Lucca, Benacerraf) y, desde siempre, amigo de los escritores y, por supuesto, compañero de viaje de los pintores de su tiempo. Eso sí: todos convocados en los espacios de su reino. Allí donde el único sacerdote era él: un hombre de barba en pantalones cortos que, para pintar, se apretaba la cintura con un mecate, buscando separar las alturas del espíritu de las bajezas de la carne. Allí oficiaba aquel pintor que iluminado buscaba la luz, aquel artista del que Picón-Salas afirmaba en 1939: “aunque no lo parezca es uno de los venezolanos más importantes que en este momento viven.” (Picón Salas, 1939: 63)

Los más persistentes acompañantes de la obra reveroniana han sido Alfredo Boulton y Juan Calzadilla. Y para riqueza de la crítica han defendido posiciones encontradas y, raras veces, han coincidido. El primer antagonismo y, muy probablemente la base desde donde han crecido los otros, se refiere al papel de la enfermedad en la obra de Reverón. Para Boulton el pintor creaba cuando estaba sano y sus desarreglos mentales no eran otra cosa que eso: severos accidentes que lo sacaban del camino. A un año de la muerte del pintor, Boulton afirmaba: “El último año lo pasó entre el Sanatorio y períodos de casi absoluta inacción. Hizo algunos, muy pocos, ejercicios al carboncillo: rápidos apuntes de diferentes motivos. No se había llegado a restablecer completamente su equilibrio mental. Once meses estuvo bajo el cuidado admirable y abso-

lutamente desinteresado del psiquiatra. Había mejorado mucho. Hacia el final su aspecto físico volvió a recobrar cierta gallardía. El tratamiento médico permitió pensar que pronto volvería a pintar y las pocas cosas que hizo demostraron que lo haría de manera extraordinaria.” (Boulton, 1975: 62). En las múltiples aproximaciones que su biógrafo y crítico emprendió no abandonó la tesis que subyace en las líneas anteriores: la obra y la enfermedad se excluían la una a la otra.

Por lo contrario, Calzadilla no acepta el deslinde. Oigámoslo: “Fue esta clase de ayuda la que nos aportó un médico honesto, enamorado de su profesión, quien con una modesta base psicoanalítica y de manera empírica y sabia, dictaminó, a pesar de que trataba de probar lo contrario, que Reverón no sólo no estaba enfermo, sino que lo que en él atribuía la sociedad a locura, no eran sino los signos de un mensaje que sustentaba y, por decirlo así, legitimaba con su persona una experiencia integral de arte. Claro que Báez Finol no lo dijo de esta manera, pero de su experiencia con Reverón podría deducirse que, sí una persona atacada por una crisis producida por la esquizofrenia puede salir de este trance con varias sesiones de terapia comunicacional, entonces lo que anda mal, en sentido figurado, no es el individuo, sino la sociedad. El fantasma de la locura se hubiera esfumado trasladando el modelo terapéutico, aplicado en la clínica, al ambiente donde el artista había levantado su morada. La enfermedad de Reverón, en otras palabras, residía en los otros...” (Calzadilla, 1989: 36). Como vemos, para Calzadilla la enfermedad de Reverón podía no ser tal y, más bien, residir en los otros, en la sociedad. Al ponerla en duda y aceptar que más que una patología es algo consustancial a su naturaleza, Calzadilla la incorpora como parte fundamental de la obra reveroniana. Incluso, en un momento comprende el hábitat del pintor como el centro indispensable para su precario equilibrio. Mientras Boulton tiende a fijarse en la obra

plástica con fervor incisivo, Calzadilla le abre la puerta a los factores personales y sociales que formaban el contexto de Reverón.

La luz que tanto buscaba el pintor debe estar en regiones equidistantes a ambas posturas. No puede comprenderse una obra aislándola de su marco histórico, pero atender en exceso al contexto puede hacernos olvidar el sistema que la propia obra propone. Felizmente, la obra creadora del maestro de Macuto ha sido, como dije al comienzo, abundantemente comentada. La totalidad, si es que esto puede tan siquiera vislumbrarse, está en el conjunto de la crítica. Con su proverbial lucidez Marta Traba aportó lo suyo: “Los espacios de Reverón son, sin duda, Macuto y Juanita: no pintará sino variaciones sobre el mismo tema.” (Traba, 1974: 1) Luego, Traba emprende una relación fascinante: Ingmar Bergman y Armando Reverón. Ambos tomados por la mujer como nuez de sus vidas. En Bergman la mujer es nudo, es conflicto. En Reverón la mujer es lago, recodo, protección. Más adelante la inteligencia de Marta Traba nos deja un regalo: “En esta complacencia por verlas, recorrerlas con la luz, redondearlas con una pincelada afectuosa y jamás ni ávida ni crítica, reconozco al hombre delicado cuyo conflicto no radica nunca en resolver la relación entre hombre y mujer, sino la relación entre los seres humanos... Como en todos los delicados, los fronterizos entre salud y enfermedad, la sexualidad manifiesta en las obras de Reverón es ambigua y más dolorosa que victoriosa.” (Traba, 1974: 1). Esto afirmaba la crítica argentina el año de 1974. Ponía el dedo en la llaga: la mujer (la madre) es el espacio sobre el que el pintor traza su alfabeto de conflictos. La mujer-madre (representada por Juanita desde el carnaval en que se conocieron hasta el día de su muerte); la cosmogonía religiosa con sus prescripciones sobre el bien y el mal, lo puro y lo impuro y, como apuntaba Calzadilla, la instauración del Castillete como hábitat sobre el que se erige su

precario equilibrio son, por lo menos, tres de las bases sobre las que se levanta el hombre que llevó a cabo una obra inmortal.

Veinte años después del ensayo de Marta Traba, Juan Liscano publica su libro *El erotismo creador de Armando Reverón*. En él el poeta culmina lo que en 1964 había sido esbozado en un ensayo al cumplir Reverón diez años de muerto. Sigámoslo: “Casi nunca Reverón, en su etapa sepia o blanca, pintó varones. El único varón era él mismo. Existen innumerables autorretratos suyos. En cambio las mujeres colman sus composiciones hasta poder afirmar que la fémina y el paisaje fueron los temas de su vida” (Liscano, 1994: 11). El aporte de Liscano es sumamente valioso para comprender la obra de Reverón. Liscano va más allá de la mujer como tema y espacio, indaga más allá de lo evidente y afirma: “La obra de Reverón, en gran parte, expresa profundo erotismo visual, sensorial, con fijación carnal en la mujer. Esa atracción por las formas femeninas y los acercamientos vagamente lésbicos se advierten ya en los primeros cuadros que iniciaban su etapa de liberación.” (Liscano, 1994: 32). En suma, Liscano encuentra en la obra reveroniana la huella de un erotismo complejo y sellado por la relación con la madre y el padre. No puede olvidarse que ambos entregan al niño Armando Julio al cuidado de la familia Rodríguez Zocca en Valencia. La vida entera de Reverón va a estar signada por las fuerzas de lo erótico en tensión con lo sagrado, la sexualidad en negociación con lo sublime. La mujer, como es obvio, es la pieza central de la vida emocional de Reverón. Eso fue Juanita.

Pero al paisaje y la fémina se suma un universo riquísimo que el creador urdió. Me refiero a los objetos que el pintor confeccionaba para hacerse compañía en su reino, en su círculo de elección. No sólo aludo a las muñecas que evidentemente formaban filas en sus habitaciones eróticas, sino que pienso en la pajarera, el teléfono, el piano y tantas otras piezas de su sistema vital-objetual. José

Balza le dedicó un largo ensayo a este aspecto de su obra. *Análogo, simultáneo* se titula el libro que lo contiene. Allí podemos leer: “Qué decir, cómo mirar, qué fondo encontrar precisamente en la piel o en el lenguaje iniciático de esas piezas maestras, de ese engranaje para un mundo paralelo al nuestro? Nada; mucho: tal vez sólo la fuerza de su extensión simultánea: quizá el enlace entre ellos y las otras vidas de Reverón; posiblemente el nudo que ata a una realidad con otra y que las vuelve (y se vuelve) indescifrable.” (Balza, 1983: 42). De “piezas maestras” las califica Balza y no le falta razón. En gran medida enriquecen su obra sobre soportes convencionales. Son parte de su obra, como lo es El Castillete y su relación con los monos Panchos que sostuvo durante años. En verdad, la vida de Reverón y su universo constituyen un acto creador, una instalación. Son el fruto de lo que un altísimo creador hace con la realidad, con el mundo. Los objetos son pues, también, su obra.

Sobre la ubicación en el mapa histórico de la pintura se cuenta con varias opiniones. Una de Pascual Navarro fechada en el año de 1947: “Armando Reverón es un impresionista por lo ambiental, por lo pictórico y por la luminosidad, pero por el arreglo, ordenación, selección y composición de los elementos pertenece a la concepción de los pintores del barroco clásico.” (Navarro, 1947: 6). Antes, en el mismo texto, Navarro la emprende contra quienes tildan despectivamente a Reverón como un simple impresionista. Lo que enardece a Navarro es que sólo se le considere como tal y no se comprenda que iba más allá de las fórmulas de esa escuela pictórica. Ocho años después Miguel Otero Silva afirmaba: “Hemos calificado antes la orientación pictórica determinante en Reverón como impresionista, o airelibrista, o atmosferista, o luminosista, que cualquiera de estas últimas palabras define mejoría escuela que el mote de ‘impresionista’ tan arbitrariamente adjudicado.” (Otero Silva, 1955: 8). Más adelante concluye diciendo: “el último y

el más sincero entre los impresionistas de gran garra.” (Otero Silva, 1955:8). Además del sello impresionista de su obra, la crítica está de acuerdo en la enorme importancia que tuvo el conocimiento de la obra de Goya para Reverón. El primer encuentro ocurre en su viaje a Europa donde se planta frente a las creaciones del maestro. También lo hizo frente a otro maestro clave de la modernidad: Velázquez.

Quizás el punto final a estas disquisiciones lo puso Pérez Oramas con su ensayo esclarecedor: “Armando Reverón y el arte moderno” del año 1992. Allí el joven crítico afirma: “Todo comienza, una vez más, con el impresionismo. Impresionismo que aparece tardío en Venezuela al llegar Emilio Boggio, venezolano exilado en Francia, amigo de Monet y de Henri Martin, testigo entre candilejas de la enorme renovación estética que tenía lugar en Europa desde finales del siglo XIX. Sucede sin embargo que Camille Pissarro ya había confrontado su pintura con esas mismas costas que Reverón llevará más tarde hasta el extremo del agotamiento pictórico, hasta el extremo moderno de la desagregación. La coincidencia -o el accidente- tiene fuerza de emblema: en las mismas costas caribeñas de Venezuela habrán coincidido ambos, el primer impresionista y el último, el impresionismo naciente de Pissarro y el impresionismo vespéral de Reverón, impresionismo extremo puesto que alcanza un punto de retorno a partir del cual deja de ser impresionismo, a partir del cual traspasa las postrimerías formales del impresionismo para convertirse en otro arte, en un arte de la opacidad, del soporte, del gesto, del objeto y, potencialmente, de la instalación en la que Reverón hará su medio, su mundo, y resumirá sus referencias definitivas: muñeques, pajareras, máscaras, mantillas enormes que ilustran el tramado de sus telas encarnando el descubrimiento -infalible signo de lo moderno- de un soporte y de un campo pictóricos concebidos como tramados.” (Pérez

Oramas, 1992: 59). En este mismo texto coincide en el asombro que a la crítica le provoca la modernidad de Reverón. Mientras en Europa daban pasos conscientes hacia adelante los pintores, aquí, en la costa del Caribe, sin saberlo, un pintor adelantaba operaciones similares a las de los artistas europeos. Pérez Oramas es prolijo en anotar estas similitudes y logra trazar un mapa del contexto donde acaece la obra reveroniana.

Reverón fue un gran seductor. Probablemente sin proponérselo mordimos sus anzuelos. No sólo llevó a cabo la obra plástica más aplaudida y de mayor resonancia universal que se haya adelantado en Venezuela, sino que fue en el sentido exacto del término, un personaje. El caudaloso río de la crítica sobre su obra es fruto de ella misma, pero el no menos caudaloso río del testimonio periodístico es más fruto de la curiosidad que de su obra. Muchos se acercaban al Castillete a presenciar cómo vivía un hombre que había renunciado a la vida “civilizada” para encontrarse a sí mismo tras un muro de piedras. Una suerte de voz interior seguramente le dictaba una estrategia para llegar a donde llegó. Como los santos o los místicos, Reverón fue deshaciéndose de sus vestiduras, se abandonó a sí mismo, hasta lanzó al suelo sus instrumentos para pintar con las manos. Su operación no podía ser la de un académico que mide sus pasos, la suya fue la de un iluminado al que la intuición puso en el camino.

Al decidir seguir el dictado de su voz interior ya estaba restreado con sus obsesiones: la luz, el cuadro, el paisaje, Juanita, sus objetos. Pero al ir dejándolo todo para que el mundo sea el espacio de la tela, se dan los pasos necesarios para una batalla. Al pedirle a su mono Pancho que enfrentara la tabla con el pincel con toda la fuerza posible, Reverón no hacía otra cosa que pedirselo a sí mismo. Pancho era su espejo. La hechura del cuadro, como ocurre con la fiesta brava, era una situación límite: el toro o el torero, la

vida o la muerte. Al hacerse un torniquete para aislar las partes bajas de las sublimes y dividir su cuerpo en dos por la cintura, lo que hacía el guerrero Reverón era prepararse para la batalla. Y, como con los toros, cada faena es distinta y supone poner en juego unas estrategias adecuadas a cada toro amenazante. Unas veces vencía Reverón y otras el caos. Sus entradas al sanatorio ocurrían cuando un tumulto de voces se solapaban unas a otras, y le giraban instrucciones que terminaban por dejarlo fuera de combate. Reverón luchaba por apaciguar la turba que le bullía dentro, pero no siempre lo lograba. El Reverón que alcanzaba sus mejores obras era el que respondía al rectorado de su voz interior más auténtica. En el fondo, la fascinación que el pintor instaura en todos los que conocen su obra y su vida, es la que producen aquellos elegidos que lo han abandonado todo por seguir, enamorados, un destino. En tal sentido, Reverón es una suerte de conciencia nacional, de ángel de la guarda que nos señala el camino más difícil: renunciar a todo, ser nada para poder llegar a ser todo, casi todo.

El pintor convocaba a diario la experiencia de la nada, de la supresión del mundo. Mientras alzaba su mundo, borraba el otro. Abolía la mundanidad y construía sobre la nada la búsqueda de su negación más rotunda: la luz. Pero la luz lleva dentro de sí el germen de su propia negación: el blanco, el enceguecimiento. Así, sus obras son el fruto de lo que la luz deja ver cuando amaina su fuerza. Sus obras son lo que se vislumbra entre enceguecido, maravillado y acicateado por el destello.

Hasta aquí hemos asistido al teatro donde los actores de la crítica dicen sus parlamentos, y hemos visto con nuestros ojos la obra de Reverón, olvidando la mirada de los otros. Convendría oír al pintor, aunque este sólo puede ser juzgado por lo que pinta. Sin embargo, muchas veces hallamos la perla que faltaba en el sitio menos indicado. Puede ser, por qué no, que el mismo Reverón

nos revele algo con sus palabras, aunque éstas no hayan sido las herramientas de su obra. Alguna vez dijo: “La pintura es la verdad; pero la luz ciega, vuelve loco, atormenta, porque uno no puede ver la luz.” (Calzadilla, 1990: 128). Pero también expresó: “Estoy en Macuto pintando desde hace muchos años. He logrado encontrar la simplicidad y la caricia de la sencillez. He conseguido hacerme familiar a la luz.” (Calzadilla, 1990: 128). En estas dos sentencias se encierra buena parte del trabajo reveroniano: la batalla con el sol, que comienza siendo a muerte, y el trato con la luz, que termina por ser uno de los *leit motiv* de la hazaña de Reverón.

También dijo algo de una aplastante claridad que casi parece una perogrullada pero nada más lejos de esto. Dijo: “Cuando uno pone una cosa en el cuadro sin conocer la cosa, el cuadro se pierde.” (Calzadilla, 1990: 131). Simplemente el pintor, con toda la autenticidad que lo asistía, revelaba su piedra angular: no se puede mentir al pintar. Si no se conocen las cosas, éstas no entran en el cuadro, se pierden. Si pongo en juego un objeto que no es mío, que me es extraño, el juego o el objeto se excluyen, se repelen. Extrapolable a todas las manifestaciones del arte, la enseñanza de Reverón es como para levantar un edificio a partir de ella. Una vez más, sin proponérselo, el maestro nos lega una joya: su vida, su obra, sus batallas con la luz y haber experimentado el vacío para luego poblarlo.

Bibliohemerografía

- BALZA, José (1983). *Análogo, simultáneo*. Caracas, Galería de Arte Nacional.
- BOULTON, Alfredo (1955). “Comentarios en torno a Reverón”. Caracas, Revista El farol, N° 159, agosto.

- "Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura" (1975) en *Armando Reverón 10 Ensayos*. Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal.
- CALZADILLA, Juan y Willy ARANGUREN (1979). *Reverón, 18 testimonios*. Caracas, Cuadernos Lagoven/GAN.
- "Reverón: su universo como idioma" (1989) en Catálogo de la Exposición Iconográfica y Documental en el Centenario de su nacimiento. Caracas, Galería de Arte nacional.
- Voces y demonios de Armando Reverón* (1990). Caracas, Alfadil Ediciones.
- LISCANO, Juan (1981). *Testimonios sobre artes plásticas*. Caracas, Galería de Arte Nacional.
- El erotismo creador de Armando Reverón* (1994). Caracas, Galería de Arte Nacional.
- NAVARRO, Pascual (1947). "El solitario de Macuto." Caracas, El Nacional, 26 de enero.
- OTERO SILVA, Miguel (1955). "Reverón fue el más sabio y el más cuerdo de nuestros pintores." Caracas, El Nacional, 29 de julio.
- PÉREZ ORAMAS, Luis (1992). "Armando Reverón y el arte moderno" en *Reverón*. Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.
- PICÓN SALAS, Mariano (1939). "Reverón". Caracas, Revista Nacional de Cultura, N° 13, páginas 63-80.
- TRABA, Marta (1974). "Reverón descansa en Juanita". Caracas, Papel Literario de El Nacional.
- VARIOS AUTORES (1975). *Armando Reverón. 10 Ensayos*. Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal.

Pedro León Zapata, ecuménico

Quien quiera escribir la historia de Venezuela en el siglo XX encontrará en su navegación varios islotes imposibles de eludir. Uno de ellos es el petróleo: verdadera raíz económica y política de nuestras modestas felicidades y de nuestras ingentes catástrofes. Otro sería el particular tino de las venezolanas para ceñirse gracias a sus curvas corporales las coronas de belleza. Y entre los pocos islotes el apellido Zapata (con las aes abiertas, sin la horizontalidad del travesaño crístico, sonreídas) sería ineludible. Se necesita ser analfabeto o no haber leído jamás *El Nacional*, para no haberse topado con la cotidianidad de un Zapata. Difícilmente alguien que haya vivido en Venezuela en los últimos cuarenta años no ha abierto la boca con el trazo de sus caricaturas desternillantes.

Pero lo más interesante de la obra de caricaturista de Zapata es que es la más significativa de la historia nacional, desde que Colón apareció por aquí con los ojos enfermos y el alma en vilo, y no es la obra de un caricaturista. Tampoco la significación de su pintura es de tal magnitud porque sea la creación de un gran pintor, aunque Zapata lo sea, ni su obra periodística es de tal importancia porque su destreza para ello sea desbordante, por más que verdaderamente lo sea, ni su humorismo luminoso es fruto de un talento exclusivamente dotado para el humor. Nada de lo que hace Zapata es fruto de un don unívoco y por ello es que hace tan bien lo que hace. ¿Me explico? En poquísimos creadores se da un talento ecuménico como el de este tachirense, más zarandeado por sus demonios interiores de lo que aparenta su afabilidad indeclinable.

Es sencillo y complejo a la vez: detrás de toda gran obra, aunque algunas excepciones habrá, respira un humanista, un lector, un ser dominado por un deseo polimorfo, que además es la fuente de uno de los mayores placeres que el hombre experimenta: el placer de aprender. Este goce, que encuentra acicate en la curiosidad, es una de las causas que ha llevado a Zapata a hacerse de una cultura desproporcionada, absurda, en un país donde el conocimiento, y la decisión de darle paz a la curiosidad que lo provoca, valen un comino, o un pito, si se le compara con los faraónicos deseos de poder, por solo poner un ejemplo, que dominan el imaginario de los hijos de Bolívar. Así es como Zapata, en medio del faraón insaciable que el venezolano lleva en sus entrañas, es una *Rara Avis*. Si pensamos en la excepcionalidad de su obra de pintor, humorista, caricaturista y periodista, súbitamente entenderemos que ella no es lo que es porque lo sea, sino porque el trascender sus oficios lo lleva a ser el más diestro de los oficiantes. Ninguna contradicción, señor lector, el genio es múltiple, la obsesión es unívoca, y Zapata está condenado por partida doble: lo domina un genio feraz y es obsesivo. Si no es así: ¿cómo alguien todas las mañanas se levanta a interpretar el mundo en pocos trazos y palabras sin acercarse ni un milímetro al precipicio de su propia retórica? Si el Zapata que interpreta todos los días variantes infinitas de su propio proyecto estético fuese un solo hombre, y no esta multitud que habla por él, pues no habría manera de que los venezolanos tuviésemos entre nosotros este ser tan proteico, tan centauro, tan pegaso, tan exasperantemente inteligente.

Pero no he llegado hasta aquí para decirles algo que ustedes saben de sobra: ¿quién no ha pensado en Pedro León cuando alguien pregunta por un titular de la inteligencia? He llegado hasta aquí para señalar, y con ello celebrar, que el talento de Zapata es tal porque no es único, ni estático, ni duro, sino que es como un

endiablado pez que cuando creemos haber atrapado en nuestras redes salta y se escabulle de nuevo. ¿Quién buscaría el zapatazo cotidiano si supiera lo que va a encontrar? Pero no voy a decir ahora que la clave de la mecánica fantástica de nuestro artista es la sorpresa, válgame Dios, para sorpresas están los magos, y Zapata es algo más que un hombre que aparece y desaparece conejos ante la mirada atónita del espectador.

Tampoco vine a recordarles otro ingrediente de su gastronomía prodigiosa, que es imposible que ustedes no hayan advertido: la rapidez. Basta verlo hacer de maestro de ceremonias de una subasta o disertar frente a una audiencia encantada con el fuego de sus retruécanos, para darnos cuenta de que la velocidad está con él, sin trastabillar ni un segundo. La velocidad está en su ingenio verbal y en su mano dibujante y en su mano pintora. Pero cuando habla, y cómo habla Pedro León cuando quiere hacerlo, se ciñe a un recurso infalible: verbaliza un castellano exacto, medido, rico, y lo pronuncia con el mismísimo gozo de un cantante que va dominando el retumbar de sus cuerdas vocales y venciendo las exigencias de los tímpanos más severos. Oír hablar el castellano a Pedro León es advertir que diserta un hombre fascinado por las delicias del lenguaje, por sus combinaciones, por la alegría de las frases largas, que contemplan en sus hiatos oraciones parentesimales, ramas y subramas, cabriolas y vericuetos, y sin embargo el que las urde no se pierde en un caño del delta y retoma el impulso que le dio origen a sus construcciones largas y musicales como esta frase interminable y zapatiana que entrego en homenaje.

Tampoco abrevé en el cauce de estas líneas para informarles que otro destello de la inteligencia, de la manera más indudable que pueda concebirse, es la capacidad de síntesis. Y esta, quién lo duda, es algo que transpira Zapata con tal feracidad que es sólo comparable al fuerte olor de las hembras en celo. De allí que la conjunción gloriosa

del trazo y la palabra breve o la combinatoria de los colores sobre el lienzo tenso, expresen una operación metafórica o analógica, y ambas son piedras angulares del pensamiento poético. Pero no voy yo a decir lo obvio ahora, que Zapata es un poeta lo saben hasta las piedras, sino cómo puede hacerse diariamente la alquimia, el paso de la nada virtual a la síntesis que esplende.

De ninguna manera llegué hasta esta orilla del río para señalar otro astro evidente: la ironía y el humor son las dos caras de la Estrella Polar de la crítica. Sin distancia no hay manera de ver, y si en la distancia no atisbamos a los dos adláteres del pensamiento crítico, pues la realidad se nos impondrá plana, mustia, chapucera, como puede ser cuando no la transmuta la distancia del humor o de la ironía. Pero cuidado, todavía más arduo es articular la crítica irónica y no herir, o esgrimir el humor y no acariciar la burla, y ambos peligros los sortea a diario este maestro del equilibrio y la ponderación. En él se hace carne la conseja popular según la cual “nadie más serio que un humorista”, lo que es el reverso de un dicho vulgar que, por más que vivamos en los dominios de la Venezuela procaz, no voy a reproducir. Pero el equilibrio zapatiano está a años luz de la prudencia que deviene en desierto, en mueca de desalmado, ni su equilibrio es similar al punto medio del trapequista. Sus equilibrios y ponderaciones son menos previsibles y por ello más difíciles y más precarios.

Creendo decirlo todo, temí no decir nada, y ahora me encuentro en la situación más difícil: descarté uno por uno los trazos de un dibujo que intenté de Zapata y, cómo no preverlo, los que no somos dibujantes, ni caricaturistas, ni pintores, ni humoristas, morimos en el intento. Ninguna de sus estrategias me pareció suficiente para el retrato, y decir ahora que el conjunto de todas es la síntesis de su obra, sería una coartada por donde escapar a la embarazosa nada argumental que padezco. No me la acepten.

Todo esto me recuerda que quizás sea un personaje más del drama y la comedia zapatiana. ¿Acaso no somos todos figuras de su dramaturgia plástica, acaso no hemos hallado desde hace décadas al artista que nos insufla un espíritu, que nos fija como instantes que sólo el ingenio puede establecer? ¿Acaso alguien alguna vez no se ha visto interpretado por el fogonazo diario de Zapata, bien sea en la situación que resume o en el personaje que desmonta? Deje de dudar: soy un personaje zapatiano en espera de su parlamento o soy la figura quijotesca o sanchesca de uno de sus lienzos. No puedo escapar de la red de su mirada, no soy el pez endiablado de las primeras líneas. Llegó el momento de callar y esperar, el momento de la visión y la imagen.

Edgar Sánchez: el hombre en el entorno urbano

Quizás pocos recuerdan que el pintor Edgar Sánchez también fue el estudiante de arquitectura de la Universidad Central de Venezuela Edgar Sánchez, natural de Aguada Grande, estado Lara. De modo que si las artes visuales lo llamaron muy pronto, cuando siendo un adolescente se formó en la Escuela Martín Tovar y Tovar de Barquisimeto, la arquitectura y su incidencia en el entorno urbano, también tocaron su puerta. Por todo lo anterior es que el más reciente trabajo de Sánchez pudiera ser leído como una suerte de síntesis combinatoria entre su pasión central, la pintura, y una que va a la saga, pero no muy lejos de la caravana principal: la arquitectura, en la medida en que acota los ámbitos en los que se realiza la acción del hombre.

Las obras de gran formato que tenemos frente a nosotros, son muestra de un ahondamiento de la percepción lírica del artista, pero ésta percepción no se expresa fuera de los cánones de un pintor formado, que ha trabajado su obra con una perseverancia y una seriedad tal, que es imposible imaginar que el lirismo de su mirada sea fruto de una actitud romántica. Equilibrio, sentido de la profundidad, armonía y estructura son algunos de los vocablos que se imponen después de contemplar en silencio sus lienzos.

Casi toda la obra reciente está imantada por un color naranja que remite a dos instantes límites: el amanecer o el ocaso. La atmósfera que determina estos espacios líricos está cargada de ambigüedad: no sabemos si se aproxima una catástrofe, si la calamidad ya

ocurrió o si, simplemente, son seres humanos como atemporales que deambulan al atardecer. La intemporalidad de estos personajes no es nueva en la obra de Sánchez. Están presentes desde el comienzo, como suerte de testigos fantasmales. Antes tuertos, con las bocas cosidas, con reconstrucciones faciales, desnudos, con miradas tristes, con distintas expresiones de la condición humana en su faceta trágica. Ahora menos interpelados, más ciudadanos, pero no por ello menos humanos. Por el contrario, tanta humanidad respira en la tragedia, como en la condición del transeúnte, del que espera, del que se desplaza. Ahora esta indagación antropológica y antropomórfica de Sánchez se enmarca con bóvedas, con edificios, con calles, siempre trabajados en una atmósfera evanescente, producto de la destreza en el manejo del pequeño rodillo, que va creando una textura como de retícula, de trama dentro de la trama, como si se tratara de señalar que debajo de todo subyace otra trama, y otra trama, y otra trama.

Si el centro de la obra de Sánchez es el hombre, comparte ese núcleo central la experimentación, la búsqueda de expresiones plásticas con las que el artista está comprometido de manera consustancial. Dicho de otro modo, no es la pintura un medio de expresión del universo que bulle en el interior de Sánchez, es la sustancia de su experimentación profesional. Esta experimentación se centra, evidentemente, en la indagación antropológica, pero nada más lejano al artista cuya obra comentamos que el propósito de moralizar o desarrollar un cuerpo de ideas a través de la expresión plástica. Sus ideas son su experimentación con el color, la luz, las texturas, las sombras, y sus ideas vienen de la frecuentación de la historia de la pintura y del intento de hacer algún aporte a ese río que viene de lejos, y que ha recogido tantísimas aguas.

Edgar Sánchez pinta en un apartamento-taller en un piso altísimo desde donde se ve el Ávila. Con sólo levantar la mirada del

lienzo y dejar en el aire el rodillo, mira las tonalidades del cerro que muta de acuerdo con la luz. Es una montaña en permanente metamorfosis. Nunca es la misma. Quizás el tono anaranjado de estas obras que motivan estas líneas, dialogue con el que se posa sobre el cerro en algunos atardeceres, pero es sólo una referencia, ya que el naranja que inunda las obras es ciudadano, se cuela entre los intersticios de la urbe, mientras que el que tapiza a ratos el cerro, visto desde las alturas del taller del pintor, es naturaleza pura: la ciudad es un eco en la base de la visión aérea.

Escribí por primera vez sobre la obra de Sánchez en los primeros años de la década de los ochenta. Han pasado más de veinte años de aquella lectura juvenil de su trabajo. He seguido su evolución con interés, aunque no con el fervor del crítico de arte que no soy, ni con el del historiador del arte venezolano que tampoco soy. Mi aproximación a su obra está movida por la curiosidad que despierta en mí un creador que, desde el principio, se ha tomado muy en serio su trabajo, y le ha establecido unos linderos a su investigación, mientras no ha dejado pasar un día sin que su obra y él vayan tomados de la mano. El resultado de esta voluntad creadora es una obra de gran solidez, que sin abandonar sus líneas centrales de indagación, ha ido abriendo nuevas ventanas que, en el fondo, forman parte de las mismas obsesiones definitorias. Dicen que un creador de entidad no es otro que un hombre consagrado a darle respuesta a dos o tres interpelaciones, y que en el camino va depurando sus técnicas y haciéndose maestro en el manejo de sus instrumentos. Ese camino de la maestría es el que recorre desde hace años Sánchez, ya en plena madurez.

El reconocimiento del otro (piezas de un álbum familiar) Adrian Pujol

I

Uno de los primeros retratos acometidos en Venezuela es del Provincial don Francisco Mijares de Solórzano, hacia el año de 1638, de un autor anónimo. Entonces, ni siquiera esta tierra de gracia ostentaba el estatuto de Capitanía General. Como sabemos, esto ocurre a partir de una Real Cédula en 1777, cuando la Corona Española decide ascender estos territorios hasta el escalón inferior al de Virreinato. Gloria, esta última, que jamás nos fue conferida.

Durante los siglos XVI y XVII van siendo poblados los lienzos con los rostros de la devoción cristiana, bien sea porque se reproduce la iconografía sacra, o bien porque autores anónimos fijan el rostro de las autoridades eclesiásticas. Sin embargo, las excepciones que confirman la regla no se hacen esperar: allí está el retrato de cuerpo entero de Don Feliciano Palacios y Sojo, uno de los bisabuelos de Simón Bolívar, y los retratos, también de autor anónimo, de los condes de San Javier. Pero en la segunda mitad del siglo XVIII el nombre de Juan Pedro López brilla en todo su esplendor, como el autor de las más acabadas imágenes sacras destinadas al privilegio de los altares.

El primer pintor que tuvo la República naciente fue Juan Lovera. De su pincel y su paleta surgieron los rostros de los próceres de la patria, así como las escenas fundamentales de la gesta inde-

pendentista contaron con su destreza para ser immortalizadas. El retrato no le fue ajeno.

El siglo XIX también se distingue por la visita de pintores viajeros. Entre ellos, los ingleses Lewis Brian Adams, Joseph Thomas, Sir Robert Ker Porter, los alemanes Ferdinand Bellermann y Fritz Melbye, y el antillano Camille Pissarro. Lo significativo de la estadía de estos pintores viajeros fue que trajeron el aire de la modernidad a nuestras costas, y entre esos aires, el del retrato fue particularmente benéfico para nuestros pintores de entonces: Carmelo Fernández y Antonio Carranza.

La segunda mitad del siglo XIX nos entrega la apoteosis del retrato de próceres. Dispone el General Antonio Guzmán Blanco la construcción del Capitolio Federal y le encarga al maestro Martín Tovar y Tovar una galería de retratos de héroes de la patria. La tarea titánica de Tovar no tiene parangón. Sin embargo, no son desdeñables las obras retratísticas de los maestros que concluyen con el siglo: Arturo Michelena, Cristóbal Rojas y Antonio Herrera Toro. De los tres, con tan sólo mencionar el Miranda en La Carraca de Michelena aludimos a uno de los momentos más altos del retrato procero en Venezuela.

Pero estos maestros del siglo XIX no se agotaron en el rostro del héroe. Entre los mejores retratos de Tovar destaca el de su hermana Anita Tovar de Zuloaga. Del maestro Michelena son memorables los retratos El desván del anticuario y el de Josefina Blanco de Zuloaga. Magníficos, también, son los que de Eduardo Blanco y de Arístides Rojas pintó Herrera Toro.

El primer movimiento pictórico del siglo XX venezolano fue el Círculo de Bellas Artes y, aunque el proyecto del paisaje fue el príncipe, acometieron el retrato. Además de los retratos de sus muñecas, Reverón se detuvo en el rostro ajeno en varias oportunidades.

Allí están los retratos de Enrique Planchart, de la Nena Phelps, de Domingo Lucca, entre otros. Más cerca en el tiempo, los retratos de Luisa Richter brillan en la memoria. En ellos se hace evidente la maestría de esta excepcional pintora. Aún más cerca de nuestros días el retrato lo han intentado con acierto tanto Pedro León Zapata, como Azalea Quiñones, como Ernesto León, como Ender Cepeda, pero con toda seguridad olvido muchos otros que lo abordan. Con esta breve visita no pretendo otra cosa que hacerle un marco introductorio al trabajo de Adrián Pujol. Siempre me anima la idea de encontrar la tradición en que se inscribe la obra creadora.

II

Pujol llegó a Venezuela en 1974, contaba entonces veintiséis años. Nace en Palma de Mallorca, y en su país natal recibe formación académica. Entre ellas fue determinante el oficio de asistente del pintor J. Torrents Lladó. Con él se familiarizó con el arte del retrato, y seguramente conserva aquella semilla retratística hasta el día de hoy, cuando decide abrazar esta empresa del centenar de indagaciones en el rostro del otro.

Si la primera formación pujoliana es ibérica, la segunda y definitiva es venezolana. Pujol forma parte de la primera promoción del CEGRA, donde logra dominar las técnicas del aguafuerte, la serigrafía y la litografía. Son los años en que se encuentra imantado por la textura de las paredes y los muros. Son los años de la Fundación del TAGA, embrujado con el fervor de aquella mujer excepcional que firmaba Luisa Palacios. Luego vienen los años del paisaje: para el pintor es un trabajo de múltiples consecuencias: no sólo es la batalla con la luz y los colores es, también, la estrategia que sigue el artista para adueñarse de la tierra que lo ha recibido con los brazos abiertos. Para Pujol pintar es reconocer.

El primero de abril de 1997 el paisajista hace un alto en el camino de los grandes formatos, un alto en la vía de los espacios abiertos. Quiere circunscribirse a un pequeño formato (23 x 15 cm) para intentar detener el curso de las aguas. La operación es paradójica: intenta reducir el espacio, para atrapar un océano mayor que el del paisaje: ¿acaso el rostro de los otros no es un abismo de insospechables profundidades? Intuye el pintor, que al enfrentarse a la mirada del otro, las posibilidades de que la fuerza se vaya por la tangente son mayores, de allí que esa suerte de hurto del alma ajena que es un retrato, se hace necesario reducirlo a la cárcel poderosísima de lo pequeño.

La fuerza de estos óleos sobre madera está fundada sobre la potencia del color y sobre la densidad de la materia que define los rasgos. Pujol quita y pone durante las tres o cuatro horas de fatigante trabajo sosteniéndoles la mirada a sus presas. El resultado varía, como suele ocurrir con a los cazadores, de lo memorable a lo correcto. En verdad, ninguno de los retratos puede desdeñarse. Ocurre, eso sí, que en algunos la fuerza del artista es mayor que la fuerza del que domina la técnica. Entonces, el fruto es notable. Es el momento en que se manifiesta la flor que distingue a un artesano de un creador, el momento en que el alma del retratado es capturada por el retratista. Es célebre el miedo de algunas etnias africanas a mirarse en el espejo o a ver reproducida la imagen de sí mismos porque sienten que en aquella reproducción se les va el alma. Quizás, la dificultad que sentimos quienes posamos durante horas, se funda en el mismo temor atávico a ser despojados de nuestra identidad. En el fondo tememos ser tocados por la mano del pintor, porque la mano del pintor son sus ojos. La mirada de un pintor son las manos de un pianista. Pero a la piedra angular de la mirada, se suma el instrumento de las manos modelando lo que los ojos ven. La correspondencia es total: pintar es darle forma a una mirada.

III

La mayoría de los retratos fueron hechos en la mañana, pero no fue la luz matinal determinante. Pujol los comete en un cuarto con poca luz y enfocando al sujeto-objeto con un bombillo potente. Algunos, muy pocos, fueron pintados de madrugada, pero en las mismas circunstancias.

El retrato de mujer se le dio mejor al artista. No afirmo que los de hombre sean prescindibles, pero el rostro femenino, la mirada femenina, se le entregó con mayor descuido que el masculino. Menos prevenciones, menos inseguridades encuentro en las piezas de ellas que en las de él. El retrato de Tahía Rivero es dramático, tenso, inquietante. Capta un desliz que hace del rostro de Tahía otro rostro. Un aire intemporal lo ciñe: no sabemos la edad de la mujer retratada. Cualquier noticia se torna baladí frente a la densidad de los ojos. Incluso las facciones mismas pasan a ser una anécdota subalterna de la convulsión de la mirada. Es de los mejores.

El retrato romántico de Carolina Lehman contrasta con las tormentas del anterior. Aquí la placidez se expresa o, quizás, la placidez es la máscara que no pudo quitarse. En cualquier caso, el rostro es romántico, recuerda ciertos recatados fulgores de los años 50. Brilla en el conjunto.

El retrato de Sofía Imber es extraordinario. Recoge la fuerza de la polivalencia. El pintor detiene dos cursos que afloran constantemente en el rostro de Sofía: el de la niña traviesa, el de la mujer estremecida por la severidad. La pieza es felina. Allí está un rostro que aguarda, pero acecha; un rostro que siendo el de una mujer mayor, es el de una niña que come chocolates. Excelente.

En cierta consonancia con el retrato romántico, el de Diana de Legórburu es melancólico. El peso de algo que le trabaja el alma

está presente. Se distingue en el conjunto porque supone una entrega. No estuvo en guardia quien posaba, no opuso resistencias, no se empeñó en dar una versión de sí misma distinta del estado de ánimo que dominó aquel instante de quietud.

Entre los de rostro masculino recuerdo con especial interés el extraño retrato de Rafael Romero, el único del centenar donde el retratado es visto con los labios entrecerrados. No podría decirse que tiene la boca abierta, pero tampoco es preciso decir que la lleva cerrada. Desconcierta el gesto de esta obra: no parece estar dispuesto a hablar, ni a susurrar, tampoco dibuja la expresión del asombrado, ni la apertura de sus labios recuerda una herida. Algo imprecisable trabajó Pujol en esta obra, algo que la singulariza notablemente.

El retrato de Alí Cordero es la viva expresión de lo hirsuto. El cabello es trabajado por el pintor con tal fruición que parece un destello cinético. Algo se mueve, es la noticia que emite la obra. La pieza que da cuenta del rostro de José Luis Hernández resume tensión, algo ajustado, algo sanguíneo se expresa en el espacio de la obra. Una suerte de viento invisible prensa los labios y levanta el rostro como una bandera. Es de los mejores.

IV

A lo largo del centenar de retratos, en cuatro oportunidades se le impuso al pintor una NECESIDAD: pintarse a sí mismo. Dos veces de mañana y dos de madrugada. Cuatro versiones que difieren en razón de su estado de ánimo, y de la versión que de sí mismo quiso trabajar. La historia del autorretrato en Venezuela es larga y profusa. Casi todos los pintores alguna vez en su vida ofrecen una versión de sí mismos. Caso memorable, por su precocidad, el de Arturo Michelena que se dibuja por primera vez a los once años. Abundan

interpretaciones valiosísimas: Cabré, Brandt, Reverón y la lista es abultada, hasta los más jóvenes donde destaca el autorretrato de Julio Pacheco Rivas.

Pujol, como diría el narrador Denzil Romero, “entrega sus demonios”. ¿No es eso lo que hace un pintor o un escritor al momento de trabajar con su propia materia? Similares son el autorretrato del pintor y la confesión del escritor: en ambos se lidia con los demonios interiores, con los fantasmas, con esa materia de alto voltaje que constituye el tejido de la vida interior. No podía faltar en este viaje incesante de Pujol por la fisonomía del alma, la interpretación de su propio espejo. (¿No dicen, acaso, que el rostro es el espejo del alma?). Y la indagación ha sido implacable. Cuatro visiones que difieren una de otra: la del malvado y pícaro, la del sufrido, el doloroso; la del adusto y la del expectante. Podrían ser más, por supuesto. ¿Cuántas máscaras no somos capaces de calzarnos sin problemas? ¿Cuántas personas somos a la vez? Somos múltiples. Decía mi padre que somos una Multitud secreta, y así tituló su primera novela. ¿Quién me convence de que Pujol buscando el rostro de los otros no ha hecho otra cosa que buscar el suyo?

El círculo se cierra. La familia que el pintor ha escogido está completa. Al álbum familiar se le acabaron las páginas. Sin embargo, el pintor no agotará jamás sus máscaras. Dicen que el rostro de los otros es el rostro de uno mismo. Pujol lo sabe.

Alfredo Boulton: los avatares de un pionero

Cuando hurgamos en la memoria de los creadores, solemos encontrar en el territorio de la infancia los motivos que articularon sus obras. Alfredo Boulton no es la excepción. Él mismo, en una entrevista que le concedió a Ariel Jiménez para el catálogo de la exposición homenaje que le hizo el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1987, brinda algunas pistas al afirmar: “Yo nací en Caracas a cincuenta metros de la estatua del Libertador, y papá tenía la colección de objetos coloniales de mi tío Arístides. Arístides Rojas era tío y padrino de papá, y nosotros lo llamábamos tío porque papá lo llamaba así.” (Jiménez, 1987: 10). Pero si Rojas era una referencia familiar, también lo era su padre, John Boulton Rojas, coleccionista de la obra de los impresionistas, y su bisabuelo, John Boulton Townley, el primero de los Boulton en avenirse a estas tierras, era lo que solía llamarse “un pintor de domingo”. De modo que el coleccionista Alfredo Boulton Pietri seguía, con su pesquisa de sabueso, los pasos de sus mayores. El arte, en casa, era algo tan natural como las labores aduanales y de transporte a las que se dedicaba su estirpe.

Y así como el arte era consustancial a los intereses de su rama paterna, también lo era de la rama materna. Su madre, Catalina Pietri Paúl, se había educado en París, y amaba leer en la lengua de Voltaire. El adolescente que deja atrás el litoral guaireño rumbo a Europa con toda su familia, en 1920, había nacido el 16 de junio de 1908 en la ciudad al pie del Ávila. Al año regresa al país, para volver a irse en 1922 con destino a Lausana y luego a Londres,

lugares donde cursa el bachillerato. Cuando vuelve definitivamente a Venezuela en 1928, cuenta con veinte años y se ha contagiado de un furor francés: el arte de vanguardia. Sus contemporáneos están enfrascados en la lucha antigomecista a la que Boulton, como su primo hermano Arturo Uslar Pietri, no se suma.

En cambio, a partir de su regreso comienza a participar en el grupo de artistas que entonces solía reunirse en el taller de Francisco Narváez en Catia. Ya entonces su interés por la obra de Armando Reverón iba *in crescendo*, incluso, en 1932 toma una serie de fotografías del maestro en Macuto y, al año siguiente, ya funge como curador al producir para el Ateneo de Caracas una exposición de Reverón. Siendo muy joven, como vemos, ya ha probado la miel que lo ocupará el resto de sus días: el afán del fotógrafo y el del crítico de la obra de arte. La meticulosidad del historiador estaba, entonces, incubándose.

Durante los años de 1934 a 1936, el crítico de artes visuales aflora enmascarado detrás de un pseudónimo: Bruno Plá. Sus observaciones sobre el arte de vanguardia pueden leerse en la revista que edita junto a sus compañeros de generación: *El Ingenioso Hidalgo*. Es entonces el primero que, entre nosotros, diserta sobre el significado del surrealismo.

Luis Ángel Duque (Duque, 1987: 90), al ordenar las etapas de la vida de Boulton, en la cronología que preparó para la exposición ya mencionada, establece tres. Una primera, que va de 1908 a 1937, a la que llama “etapa formativa”; una segunda, de 1938 a 1955, en la que señala su condición de “escritor secreto” y una última, de 1956 a nuestros días, en la que ubica al “gran investigador de arte”. Cuando Duque acomete esta periodización, a Boulton le quedan ocho años de vida. Fallece el 27 de noviembre de 1995, a la edad de ochenta y siete años. En ese lapso final, no se modifica en nada lo previsto

por Duque: continúa con sus investigaciones y sigue publicando el fruto de ellas. De modo que si observamos con cuidado las etapas propuestas, nos damos cuenta de que responden a un orden y, como tal, son válidas, pero ello no impide que pueda organizarse su vida de otra manera, siempre con el objeto de poder estudiar mejor sus aportes. Sin embargo, no nos parece necesario proponer otra periodización: la de Duque cumple su cometido.

Los aportes de Boulton ocurren, fundamentalmente, en dos campos: la fotografía y la crítica e historia de las artes visuales venezolanas. Y, aunque toda obra se va gestando desde las primeras perplejidades de la infancia, el florecimiento de este caraqueño ocurrió en la segunda y tercera etapa de su vida, de acuerdo con la periodización acogida. Visitemos primero al Boulton fotógrafo.

Desde el momento en que su tío, Henry Lord Boulton Rojas, le regala una Kodak Vest Pocket, en 1921, hasta que abandona la fotografía hacia finales de la década de los años cincuenta, sus imágenes fueron expuestas o recogidas en libros. Su primera exposición individual tiene lugar en el Ateneo de Caracas, en 1938, y en ella se pudieron contemplar treinta y cinco obras, básicamente retratos y paisajes. Fue, además, la primera exposición de fotografía artística individual que tuvo lugar en el país. Dos años después, en el mismo recinto, presenta la serie sobre Los Andes y, cuatro años más tarde, en el Museo de Bellas Artes expone otros paisajes. En 1948 exhibe treinta retratos de venezolanos, en los espacios del edificio Planchart, y en 1952 presenta la serie sobre el torero El Diamante Negro, y algunos paisajes de España, en la Asociación de Escritores de Venezuela. Hasta aquí llegó la exhibición como artista individual que muestra su obra, luego expuso sus fotografías que buscaban el esclarecimiento del verdadero rostro de Bolívar, pero esto se trataba más de una muestra de la iconografía bolivariana que la de su obra particular.

Su primer libro de fotografías se tituló *Imágenes del Occidente venezolano* (1940); el segundo fue impreso diez años después: *Los llanos de Páez* (1950) y el tercero en 1952: *La Margarita*, este último fue reeditado en 1981. En 1982 publica *Imágenes*, que representa una suerte de antología de su obra de fotógrafo, en la que se recoge su experiencia viajera, cuando el descubrimiento de la geografía física y espiritual nacional era una urgencia personal y un placer estético. Y en registro distinto publica, en 1979, *El verdadero cuaderno de Guillermo Meneses*, volumen en el que se recogen el relato de Meneses “La mano junto al muro”, cartas entre Boulton y Meneses y una serie fotográfica que nuestro fotógrafo realizó en Muchinga, el barrio de “mala vida” en el litoral guaireño, en donde habitaban los personajes que trabaja Meneses en el relato excepcional. Esta serie y el relato nacieron de la misma experiencia: una visita que hizo a ese barrio un grupo integrado por Meneses, Boulton y su esposa (Yolanda Delgado), Sofía Imber, Alejandro Otero y Marius Sznajderman, en 1948. Con aquella aventura, Meneses en París, tres años después, teje el relato perfecto.

Hasta la fecha, el texto más completo sobre el devenir histórico de la fotografía en Venezuela es obra de María Teresa Boulton, sobrina de don Alfredo. En ese libro titulado *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea* (1990), la autora le atribuye a Boulton varios logros. Entre otros afirma que un ensayo de su tío publicado en la revista de la Shell en 1952 fue el que deslindó las aguas en cuanto a la consideración de la fotografía como quehacer artístico en el país. “¿Es un arte la fotografía?”, se preguntaba entonces nuestro fotógrafo, y se respondía que el autor estaba por encima del medio, que el fotógrafo debía ser un constructor de la imagen y no un reproductor de la realidad. A partir de allí la autora distingue entre la fotografía pictorialista y la artística, y le concede a Boulton el aporte de haber sido el primero en clavar su bandera

en suelo patrio. Deslinda así entre la labor de Manrique, Baralt, Avril, Lucca, aunque a estos dos últimos no los menciona en este momento, y la del pionero Boulton, ya que fue el primero que hizo “fotografía artística”, como ella misma afirma, citando a su tío: “La nueva fotografía comienza cuando se reconoce como valor artístico la emoción que surge a partir de la imagen captando una experiencia significativa y la práctica formal de reglas estéticas inspiradas en la síntesis y en la geometría.” (Boulton, 1990: 25).

Acepto la tesis, pero me permito recordar que en la obra de Avril y de Lucca, por ejemplo, se halla un acento que va más allá de la intención documental, de hecho, en el pictorialismo mismo se expresa ya una vocación artística. Aunque, ciertamente, el solo hecho de referir la imagen fotográfica a la pictórica hace que la operación sea en cierto sentido tributaria. Pero lo señalo porque creo que debemos estudiar cualquier fenómeno de la realidad en un *continuum* histórico, buscando sus antecedentes, mitigando esa fascinación que tenemos por la tradición de la ruptura. Cuando Boulton sale de casa a recorrer el país y lo fotografía, no es el primero que lo hace, ya antes Avril lo había atravesado de punta a punta, ya antes el Club Daguerre en Carúpano había salido a captar el paisaje circunvecino. Lo que sí puede decirse es que Boulton es el primero que lo ve desde una perspectiva más autónoma, con ojos más educados por las corrientes de la vanguardia artística europea o, como afirma su sobrina: “La fotografía de Boulton es un homenaje al triunfo de la composición en la belleza, a la fuerza creadora del hombre en la naturaleza, a la curiosidad por la fábula imaginaria y un testimonio de la posesión de una cultura artística.” (Boulton, 1990: 45). De acuerdo, ella es expresión de un ojo educado, un ojo con una “cultura artística”, un ojo que atendiendo, a su vez, a algunos usos fotográficos de su época, lograba su aporte personal: el contraste cielo tierra y las nubes como *punctum* fundamental; cierto

toque mitológico en el tratamiento de los personajes retratados; un exacto sentido de la armonía y de la composición que, de cierta manera, puede tenerse como un homenaje al pictorialismo pasado y, también, un sentido de las líneas en juego con las luces y las sombras, realmente notable.

No cabe, pues, la menor duda de que fue Boulton el primero entre nosotros que asumió el arte fotográfico exclusivamente como arte, que no le rindió ningún tributo documental ni vinculado con las ciencias aplicadas y que, con toda claridad, tuvo al medio fotográfico como un soporte de tanta validez como el pictórico o como cualquier otro. En otras palabras, fue el primero que consideró la autonomía de la fotografía como un valor fuera de toda sospecha. Con más razón, entonces, se imponen algunas preguntas: ¿por qué dejó de tomar fotografías hacia finales de la década de los años cincuenta? ¿Qué fue llamándolo cada vez más, y con tanta fuerza, que lo hizo dejar sus bártulos sobre la mesa y atender otras urgencias?

Dos pasiones largamente incubadas fueron pidiendo espacio en su pecho y terminaron por hacerse omnímodas. Una primera reviste los signos de una obsesión: el verdadero rostro de Bolívar. A medida que Boulton se consustanciaba con las bibliotecas y los archivos iba creciendo ante sí el reto de un desaguisado: ¿cómo era el rostro de Bolívar? Le resultaba intolerable que una nación que había encendido la mecha de un mito, desde los tiempos celebratorios del centenario de su natalicio, cuando el general Guzmán Blanco mandaba, no conociera el rostro exacto de ese mito. Entonces, Boulton activó sus artimañas de investigador y se empeñó en deshacer el entuerto.

A la par, otra urgencia fue apoderándose de su sistema de alarmas: no contábamos con una historia completa y moderna, tramada bajo técnicas científicas de investigación histórica, del devenir

de nuestras artes plásticas. Y allí surge, de nuevo, la impronta pionera de Boulton. Ése era el proyecto. Pero de manera concomitante, el crítico, ya no el historiador, también pedía espacio y tiempo. Puede decirse, pues, que desde mediados de la década de los años cincuenta, estos tiranos interiores: el historiador y el crítico, se adueñan del personaje.

En 1962, en una entrevista concedida a *El Nacional*, y citada por Juan Carlos Palenzuela en su libro *Fuentes biblio-hemerográficas sobre Alfredo Boulton* (1993), Boulton esboza los motivos de su proyecto: "La historia de la pintura venezolana se ha venido haciendo a base de recuerdos orales, de anécdota pura, sin ninguna sistematización, ni base de investigación científica. Ahora, yo trato de escribir una historia distinta, con fuertes bases documentales y críticas, a base de investigación directa, de análisis de épocas e influencias." (Palenzuela, 1993: 34). Dos años después publica el primer tomo de uno de sus proyectos de vida: *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo I. Época Colonial* (1964), en 1968 sale de la imprenta el segundo tomo: *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo II. Época Nacional* y, cuatro años más tarde el tercero: *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo III. Época Contemporánea* (1972). Conjuntamente con la labor del historiador va expresándose la del crítico, que aborda monografías sobre la obra de algún pintor venezolano o, en el caso de Pissarro, de extranjero en su paso por Venezuela. La fértil lista la encabeza A. Reverón. *Pintor venezolano* (1964) y luego *Camille Pissarro en Venezuela* (1966), *Alejandro Otero* (1966), *La obra de Rafael Monasterios* (1969), *Soto* (1973), *Cruz Diez* (1975), *Narváez* (1981), *El pintor del Tocuyo* (1985), *Poleo* (1986) y *Cabré* (1989). A la par, tampoco cesa en sus investigaciones acerca de la iconografía de los próceres de la gesta independendista: *20 retratos del General José Antonio Paéz* (1972), *Miranda, Bolívar y Sucre* (1980), *El rostro de Bolívar* (1982), *El arquetipo iconográfico*

de Bolívar (1984), *Bolívar en Carabobo* (1991), *Iconografía del Libertador* (1992) e *Iconografía del Gran Mariscal de Ayacucho* (1994). Por otra parte, al margen de estos cuatro ríos centrales en su producción bibliográfica (fotografía, investigación iconográfica de los próceres, monografías sobre pintores venezolanos e historia de la pintura en Venezuela) surgieron cuatro libros solitarios en su naturaleza, aunque de ninguna manera desvinculados de éstos: *El solar caraqueño de Andrés Bello* (1978), *El arte en la cerámica aborigen de Venezuela* (1978), *El arte en Guri* (1988) y *La cromoestructura radial* (1989), este último referido al *Homenaje al sol* de Carlos Cruz Diez.

Capítulo aparte lo constituyen los libros en los que trabajó a dúo con un escritor o un arquitecto. Es el caso de dos títulos de Carlos Raúl Villanueva, uno de Antonia Palacios y dos de Arturo Uslar Pietri. Mención especial merece *Tierra venezolana* (1953), volumen que resulta de la experiencia viajera de dos primos hermanos (Uslar Pietri, Boulton Pietri) que durante los años de 1951 y 52 recorren buena parte de la geografía nacional, y cada uno la retrata con su instrumental. Es un libro particularmente hermoso, donde la pluma precisa de Uslar congenia perfectamente con las fotografías de Boulton. Registro distinto ocurre con *Viaje al frailejón* (1955) de Antonia Palacios, ya que el viaje de la autora no es el mismo que el del fotógrafo, pero no siendo contemporáneos, sin embargo, textos y fotografías dialogan con holgura. Hasta aquí, entonces, la relación de su obra bibliográfica.

Si en el campo de la fotografía fue Boulton el pionero de la llamada “fotografía artística”, en el de la historia de las artes visuales también lo fue. Su historia encuentra un lejano antecedente en los *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (1883) del general Ramón de la Plaza, luego contamos con los ensayos de José Nucete Sardi, *Notas sobre la pintura y escultura en Venezuela* (1940), y con los

de Enrique Planchart, recogidos póstumamente con el título *La pintura en Venezuela* (1956), así como ensayos dispersos de Mariano Picón Salas, Fernando Paz Castillo, Guillermo Meneses, Juan Liscano, entre otros. Ninguno, hasta entonces, había llevado a cabo la investigación y escritura de una historia de las artes visuales venezolanas, y tampoco creo que estaba entre sus proyectos vitales hacerlo. En cierto sentido, esta obra es el sol del sistema planetario de Boulton, y alrededor de ella orbitan las monografías sobre pintores venezolanos a los que el autor quiso señalar enfáticamente.

Su estilo de escritura, y ésta no es una observación subalterna, goza de una claridad envidiable, una claridad que quisieran para sí los investigadores farragosos, contagiados de cierta pedantería cientificista. Los lectores agradecemos la luz, el lenguaje diáfano que no excluye la profundidad y la investigación documentada. Todos estos atributos están presentes en su obra. En ella, además, el autor no se exime de relatar las circunstancias en que adelanta sus investigaciones, de modo que un cierto sabor detectivesco, muy propio de los buenos historiadores, se hace presente en su trabajo.

Al hacer el catálogo de las obras imprescindibles de la Venezuela del siglo XX, la de Boulton está entre las primeras. Imposible soslayarla. Le tocó ser pionero en dos facetas, sin desconocer el valor de sus antecesores y, además, contribuyó decididamente con el esclarecimiento de la iconografía procera venezolana. Creo que ha debido acercarse a la muerte con la satisfacción de haber concluido el trabajo que se propuso desde joven, pero no lo sé. En todo caso, no es poca cosa haberse acercado al país desde la perspectiva de una de sus facetas más ricas: la imagen y, además, haber organizado historiográficamente ese acercamiento. Hacia él y su obra, los venezolanos no podemos sentir sino la mayor de las gratitudes. Seguramente las palabras de su entrañable amiga, Sofía Imber, son más elocuentes que las mías para retratar a nuestro

personaje, con ellas concluyo estas líneas: “Alfredo Boulton es nuestro primer crítico. Sus libros sobre Reverón, sobre la historia de la pintura venezolana, el que tiene en preparación sobre Monasterios, son un modelo de erudición y de amor por el tema; y sin embargo no son sino la parte visible o, mejor dicho, mejor conocida de una trayectoria humana, pública y privada, guiada por la rectitud, el desinterés, la bondad, el buen gusto, la laboriosidad, la pasión venezolanista.” (Imber, 1969: 12).

Bibliohemerografía

BOULTON, María Teresa (1990). *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Caracas, Monte Ávila Editores.

DUQUE, Luis Ángel (1987). “Cronología” en *Alfredo Boulton. Una visión integral del arte venezolano*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

IMBER, Sofía (1969). “Yo la intransigente” en *El Nacional*, Caracas, 27 de junio.

JIMÉNEZ, Ariel (1987). “Conversación con Alfredo Boulton” en *Alfredo Boulton. Una visión integral del arte venezolano*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

----- *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano 1912-1974*. Italia, Fundación Cisneros-MOMA.

PALENZUELA, Juan Carlos (1993). *Fuentes biblio-hemerográficas sobre Alfredo Boulton*. Caracas, Ediciones Macanao.

José Sigala: el joyero que fue fotógrafo

Si algún desocupado se empeñara en hacer la historia de las profesiones, se encontraría que en el origen de muchas está sonriendo el azar. Se es inevitablemente joven cuando se escoge un camino, quizás por eso se emprende una ruta y, al apenas avanzar por la senda, una trocha nos reclama poderosamente y se va uno por allí como llamado por la invitación de un pecado muy sabroso de cometer. Los archivos personales de la historia de las vocaciones que reposan en una Universidad del Sur de los Estados Unidos de Norteamérica, cuyo nombre no me ha sido dado revelar, atestiguan estos cambios de rumbo: Sony Smurfit, en Austin, quiso ser ingeniero forestal y acabó escribiendo relatos donde los perros son protagonistas; Iñigo Goicoechea, no hace falta decir dónde, se inició en la medicina, pero un buen día se fue detrás de una paciente y terminó sus días en Paraguay, cocinando. Miriam González, de San Juan de Puerto Rico, al no más enfrentar el primer litigio en los tribunales, se fue al restaurante de la esquina y pidió ser mesonera. En el capítulo dedicado a los cambios vocacionales de los artistas hallé, por supuesto, la confesión de Henri Cartier-Bresson: después de toda la vida dedicado a la fotografía dijo querer ser dibujante. Allí estaba la historia de otro fotógrafo nacido en Barquisimeto y llamado José Sígala, donde puede leerse: “Yo soy joyero, antes de graduarme empecé a tomar fotos y seguí en eso. Primero había estudiado arquitectura, pero lo que en verdad soy es un gran mirón. Quisiera mirar las cosas hasta que me lloren los ojos.” Leí toda la ficha de Sigala y levanté la mirada, quizás así lo habría hecho él, para

ver el juego de las ramas de los árboles. Se había pronosticado una tormenta y ya comenzaban a llegar las primeras lenguas de viento. Hace pocos meses había muerto Sigala en su Barquisimeto natal y, a la luz de la fecha de nacimiento que encabezaba su historia, tenía cincuenta y cinco cuando falleció. Repasé los escasos momentos en que conversamos, y se apoderó de mí la sensación de lo irreparable: me habría gustado tratarlo más, su mordacidad se daba la mano con mi faceta irónica, pero ya era imposible. La intensidad de la tormenta me señalaba que no podría salir de los archivos hasta que amainara la furia.

Como muchísimos barquisimetanos, Sigala estudió primaria en el legendario Colegio La Salle y secundaria en el no menos mítico Liceo Lisandro Alvarado. Al concluir bachillerato se muda a Caracas y se inscribe en arquitectura en la Universidad Central de Venezuela. Allí conoció al profesor Miguel Arroyo, del que se hizo su fervoroso discípulo y construyó sus “primeras piezas de arcilla y orfebrería”. Los estudios de arquitectura le habían revelado que su vocación no era ésta: el arte comenzó a ofrecerle su inagotable río. Se marcha a Birmingham a seguir el llamado en la Escuela de Bellas Artes. Al año siguiente lo tenemos en Filadelfia a donde ha ido a recalar en busca de la enseñanza del esmalte y la joyería y fue en aquella ciudad respetuosa del arte donde Sigala encontró el rostro de su demonio definitivo. La fotografía se había apoderado de él, y ya no habría otra indagación más poderosa que la de andar mirando por el ojo de la cámara. Sortario, el fotógrafo encuentra la nuez de su vocación cuando apenas cuenta veintidós años. La tormenta trae como remolinos pequeños de ira en los que se lleva sombreros, paraguas, papeles desechables y muchas hojas secas y maduras. Sígala lo ignora, pero se acerca a la mitad de su vida.

El mismo año en que Fernando Paz Castillo publica el poema “El muro” (1964), nuestro fotógrafo regresa a Venezuela.

Inmediatamente se instala la primera exposición de sus obras en el Museo de Bellas Artes de Caracas y comienza su aporte a la historia de la fotografía venezolana. Su paso por Inglaterra y los Estados Unidos, así como Cabudare y Curarigua son algunos de los lugares donde su ojo se detiene. Desde aquel año de su primera muestra y hasta el sol de 1994, cuando gana el Gran Premio de la Bienal Dimple en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Sigala completó treinta años de oficio como “mirón”.

El obturador no es un gatillo

Decir que los retratos de Sigala son notables sería quedarse corto: representan una de las facetas más interesantes de su obra. No porque complazca con ellos cierto manido gusto por la toma en situación inusual o desconcertante, sino porque son extrañamente respetuosos sin ser condescendientes. Son extraños: están lejos de la actitud del fotógrafo que se empeña, y apuesta, a ver lo que nadie ha visto, pero tampoco le rinden tributo a la no intervención sobre el sujeto y su atmósfera. El énfasis no está puesto en la composición de conjunto, pero ella es necesaria para la elocuencia de sus retratos. Sígala no dispara a matar, pero tampoco oprime el obturador para dejar indemne la imagen que tiene frente a sí.

Veamos algunas fotos: Mirla Castellanos muy Joven, con los brazos alzados como si fuera un maniquí. Las cejas sacadas, y la indumentaria, nos ayudan a precisar la época: los años sesenta. Su rostro es serio, lo que nos hace suponer que fue retratada de improviso. Si le hubieran avisado habría sonreído y no estaría haciendo aquel gesto, bonito, con las manos. Es y no es Mirla Castellanos la que nos ofrece la mirada del fotógrafo: allí está su fuerza.

Reynaldito y Carolina Herrera tan jóvenes que parecen ensayar a ser lo que hoy en día son. El mobiliario de la hacienda La Vega resalta la edad de la pareja a la que, muy probablemente, ha sido innecesario que Sígala sugiera que tomen esta posición. Imagino la escena: ambos escogen su puesto, como lo han visto hacer en las revistas y en los álbumes familiares de medio mundo. La mujer sentada en el brazo de la silla, y el hombre displicente con un cigarrillo en la mano y el anillo familiar en el dedo más pequeño. Esta foto es una joya de previsibilidad. Quien la ve inmediatamente se pregunta si habría sido posible otra composición, la respuesta es negativa, y allí está el ojo irónico de Sigala, el ojo que busca el surgimiento de la personalidad de los retratados.

Nuestro fotógrafo se ha formado en los Estados Unidos, ha visto el trabajo de William Klein y de Robert Frank, grandes fotógrafos que cubren el período que comienza con el final de la Segunda Guerra mundial y concluye con el inicio de la Guerra de Vietnam, en los ruidosos sesenta, los mismos años en que nuestro fotógrafo respira los aires del norte. Casi nada puede resultarle ajeno: ni los fulgores de la farándula, ni los aprietos de la nobleza periférica, ni el rostro ambivalente de los dioses del espectáculo.

Una de las series más conocidas del barquisimetano es la de la Miss María Antonieta Cámpoli. Tres tomas en las que la muchacha enfrenta el lente con desenfado, con un vestido ceñido que no disimula la generosidad de sus formas y con la sonrisa de quien ha probado las mieles del éxito. No hay tragedia en esta foto, quizás por eso sea tan terrible en sus predicciones: esconde el rostro que vendrá, el rostro que el tiempo va lavando a fuerza de pérdidas inocencias. La Cámpoli juega con su sonrisa y con el lenguaje de su cuerpo; el fotógrafo ha encendido un puente de luz entre el lente y los ojos de la Venus que devuelve la mirada.

Los creadores también llamaron la atención de Sigala. Los retratos del crítico de artes plásticas, Alfredo Boulton, y la ceramista Gisela Marturet de Tello dan fe de esta otra vertiente del personaje retratado. Boulton, hacia el final de su vida, sentado en su poltrona con un retrato al óleo detrás, en penumbras, con su natural elegancia mira el lente. Gisela Tello ofrece su rostro serio entre las hojas de una mata de tapara, en el jardín de la casa de su madre, en El Paraíso. Es casi una niña que recién comienza a batallar con el torno y Sigala le ha atajado la mirada grave, cierta dureza que la arcilla atempera y termina por dulcificar, decididamente. Contrastan, el momento crepuscular del también fotógrafo Boulton y la risueña seriedad de una jovencita que comienza la vida.

El Renny que no vimos

Todo el que haya vivido en Venezuela durante las décadas de los sesenta y los setenta fue objeto del hechizo de Renny Ottolina. Nuestro fotógrafo tampoco pudo sustraerse al embrujo del hombre de la televisión. Introducido en el estudio del Canal 2, Sigala estuvo en la sombra durante horas, buscando la faceta desconocida del gran comunicador. El mago del mediodía, capaz de vendernos cualquier producto, asentado sobre las arcas de la credulidad, fue visto por el joven recién llegado del norte.

Desde un ángulo distinto al del televidente, Sigala toma a Renny sirviendo salsa de tomate, contento con la operación, sus asistentes también ríen. En esta foto, al igual que en la que alza el brazo señalando con la mano hacia arriba, mientras Alfonso Larrain dirige la orquesta, los hechos ocurren en el aire: el bombillo rojo de las cámaras está encendido. Renny actúa, desarrolla su personaje. Más interesante aún es la toma que el fotógrafo logra cuando el animador ha concluido su intervención ante las cámaras, ha estado sentado,

frente a un escritorio y se levanta de la silla. En ese instante Sigala oprime el obturador y Renny ya no es Renny, es un hombre serio, sorprendido en su ingrititud, fastidiado de aquella rutina infernal de decir todos los días lo mismo. Allí está su condición humana que discurre lejos del Dios alado que se proyecta por la pantalla. Ése fue el Renny que Sigala vio para nosotros: el hombre que, grave, se levanta de la silla a descansar, a desenmascararse.

Adentro y afuera

Sígala se crecía puertas adentro. Era un hombre de los espacios íntimos, de la conversación de pocos amigos, de la luz entrando por la ventana. Sin embargo, sus tomas de la ciudad son extraordinarias por su limpieza.

Allí están las fotos de la Plaza Bolívar de Bogotá y la del distribuidor El Pulpo de Caracas y la de la Avenida Libertador, también caraqueña. La luz cuenta mucho en ellas, es uno de los personajes principales que se pasea por sobre los volúmenes instaurando la voluptuosidad de las formas. Pero así como están registradas las arterias por donde circula la gente, también le fue tomando el pulso a la casa, la cueva. Bien sea vista desde afuera o en su interior, la morada donde el hombre se individualiza es uno de los centros temáticos de su mirada.

Así como el retrato fue una de las mejores opciones elegidas por el fotógrafo barquisimetano, los espacios interiores ofrecen logros notables, hermosísimos. Señalo dos: el salón iluminado por la luz natural que penetra por la ventana y esclarece unos muebles mullidos, confortables, sobrios, es un prodigio de fotografía. Otra vez la luz hace de las suyas y todos aquellos objetos quedan revelados por su alquimia, pero no se trata de una abolición del significado

de los objetos en razón de sus connotaciones volumétricas. Lo que logra es hacerlos hablar de acuerdo a sus destinos y sus utilidades: una poltrona es una poltrona, las cortinas son cortinas, la búsqueda no consiste en pervertir la función de las cosas sino en hacer brillar sus destinos.

El otro interior es el de una casa de paredes blancas con esculturas de Zitman. El techo es alto y la luz, otra vez, es personaje central. Contrastan las figuras negras del escultor holandés-venezolano con la blancura de las paredes en una toma de mayores ambiciones espaciales que la del salón anterior.

El Interés por las casas es triple: la que está en ruinas, la que está perfecta y la visión del interior; la carne de estas frutas que tienen concha y nuez. Adentro y afuera.

Entre el oficio y el arte

Los protagonistas del deporte llamaron la atención de nuestro fotógrafo. Podemos ver una foto de David Concepción colocándose el casco antes de salir a batear, viene del *dogout* y, aunque la toma no busca el movimiento, el sujeto va hacia el lugar de los hechos. En otra vista, uno de los hermanos Girón espera la salida del animal. Aún no tiene sus armas en la mano, pero ya lo cubre su traje de luces.

Da fe del interés de Sigala por la belleza del cuerpo humano, la sene de fisioculturistas que aguardan en una escalera el llamado para mostrar la formación musculosa de sus cuerpos. Llevan un numerito colgado a sus diminutos trajes de baños y son como emulaciones vivientes de las figuras de la estatuaria clásica. Los toros, el baseball y el fisioculturismo tienen como protagonistas al hombre que, mientras cuida y cultiva su cuerpo, adelanta una faena

que le exige habilidades y hasta desafíos que lo colocan al borde de la muerte.

Las fotografías que tienen por sujeto a la danza son, por decir lo menos, conmovedoras. Otra vez el cuerpo humano se erige en centro de los acontecimientos, pero esta vez sigue el ritmo interior que fecunda la música y responde a las pulsiones del espíritu. Este milagro del cuerpo en diálogo con el sonido es el que Sigala recoge con su cámara. El Negro Ledezma baila y el fotógrafo lo sigue como tratando de apresar el segundo en que los hechos ocurren. También salva del olvido el instante en que el actor es otro, el momento en que actúa, en que se desdobra, en que sigue el parlamento de un ser que ahora es él. Allí está el maestro Briceño en Acto cultural de Cabrujas, con Tania Saravia al lado. Si los deportistas y las *misses* llamaron su atención, el imán de los creadores, sus pares, fue aún más poderoso: Sigala fue un hombre de la cultura, y como tal, no le fueron ajenos sus protagonistas. Amaba la pintura, la arquitectura, la danza y el teatro. Cuenta Claudio Perna que sostenía un sistema de intercambio de obras de arte con Sigala. Por períodos de seis meses, y hasta de un año, una obra propiedad de Perna colgaba de un clavo en las paredes de la casa petareña de Sigala y viceversa.

Gente en la calle

Divagando por algún boulevard europeo nuestro fotógrafo oprimió el obturador sin que los sujetos de su lente lo supieran. Son las fotos que recogen lo que Álvaro Mutis llama la “Historia natural de las cosas”, en un poema que le da título a un libro que recoge la obra de 50 fotógrafos mexicanos. Dice el poeta colombiano:

“No. Ya lo sabemos. Las cosas toman otro camino
y en una encrucijada, sólo por ellos conocida,

las esperan estos gambusinos de la nada:
los fotógrafos de un tiempo que no fluye.”

(Mutis, 1990: 233)

Defiende Mutis el devenir inevitable de las cosas, el natural e inapresable vagabundeo por la senda de la calle, y acompaña la quimera del fotógrafo que pretende detener el río. Mutis, un enamorado de las empresas fracasadas, considera el empeño de la detención de la historia una utopía. Ese ha debido ser el espíritu que acompañó a Sigala en sus caminatas por los boulevares europeos: el mismo espíritu, quizás, que lleva a la señora a sacar de paseo a sus dos perritos. Distintísimo al del par de policías, probablemente alemanes, que vigilan el curso “natural de las cosas” en la calle. Distinto, también, al del viejo adusto que mira hacia el lente, junto a un joven que ya presagia las rigideces del mañana.

Algo me sugiere que Sígala compartía esta posición de Mutis. Siento latir en su obra el corazón del respetuoso. No sé por qué sospecho que al barquisimetano le gustaba mirar de lejos, callado, como tratando de hacerse el invisible para que su invisibilidad dejara de manos libres al fotografiado. Dicen que los grandes ladrones de la historia han gozado de la facultad de hacerse invisibles, al menos eso pretenden cuando quieren salir airoso. Alguna vez entrevisté a uno que así lo confesó: “cuando robo, no me ven.” Sígala podría decir lo mismo: cuando tomo fotos, no me ven.

El mundo de Hopper

No creo dejarme llevar por mi fascinación hacia la obra de Hopper si digo que es fundamental para entender la estética contemporánea.

Pocas veces un pintor resume en su obra el alma de una nación como lo hizo el norteamericano. Seguramente Sigala se detuvo en su obra y, en algún sentido sus tomas de Maine recuerdan al gran pintor. En ningún caso sugiero que estas fotos sean epigonales, quiero señalar que sus miradas resultan similares en varios sentidos. Aquel hombre que descansa al lado de un par de medias colgadas, parece ser el mismo que iba a conversar con aquella muchacha de Hopper que sale en verano al porche de la casa a fumar un cigarrillo. Este puente es mucho menos arbitrario de lo que pueda creerse: la formación angular de Sigala ocurre en los Estados Unidos, como hemos señalado antes, y allá se cultiva una mirada distinta a la europea. Es una mirada bastante más desacralizadora que la académica, bastante más dispuesta a hacer objeto del fotógrafo cualquier noticia que ofrezca la realidad. Supongo que esta actitud de Sigala sorprendió a unos cuantos habitantes de la provincia que fuimos (¿o somos, todavía?) cuando regresó al país a mirar por el lente. En cualquier caso, queda claro que nuestro fotógrafo apprehendió en el norte, pero el peso de su mirada para nosotros está en que se hizo compleja, como casi todo lo que se mezcla, en contacto con otras culturas: “Pasar cuatro años fuera de tu país. Ver mundo, observar los toros desde lejos, comparar... Eso me produjo un gran choque. Venía de un gran país como los Estados Unidos en los años 60 y te puedes imaginar aquello en comparación con mi país donde la pobreza era grande. A mí me impresionó.”

Finale presto confuoco

En el mes de septiembre de 1995, en El Universal, Claudio Perna despedía, emocionado, a su amigo Sigala. Decía: “Todos los que ven una foto en un museo en estos tiempos, hasta si es mía, te debemos mucho. Me gusta como lo hiciste: en silencio, calladamente,

discretamente: ibas al grano y lanzabas tus sueños gelatinosos para deleite de pocos y para progreso de cerebros en formación. Gracias por ser útil; por eso te digo al saludarte: eres importante, dejaste huellas. Gracias.” Paradojalmente, Sigala creía que no tenía importancia. Cuando se otorgó por primera vez el Premio Nacional de Fotografía en Venezuela, un jurado compuesto nada menos que por Josune Dorronsoro, Sebastián Garrido, J. J. Castro, Thea Segall y Luigi Scotto, se lo confirió a Sigala. En aquella oportunidad dijo: “Nadie ha creído nunca en mí. En cincuenta años es la primera vez que me gano un premio... es que yo soy el fotógrafo legal más clandestino del mundo... Me considero fundamentalmente un comunicador social, y este premio ha puesto de manifiesto la importancia que cada día cobra la imagen en el periodismo nacional.” Con su natural elegancia escurría el bulto: el premio no era suyo. Tocaba, de paso, un aspecto importantísimo de su obra: ésta tuvo al periódico, a la revista, como su principal aliado. La gran fotografía entró por la puerta grande de la prensa gracias a la obra de Sigala, y de algunos otros que juntaron las urgencias del periodismo con la factura respetable, con la dignidad. Es esto lo que valora, justamente, Perna y lo que muchos también celebramos de la obra del barquisimetano. Su huella es imborrable. Si alguna venganza nos cabe contra la muerte es blandir la espada de la inmortalidad: allí están las fotos de José Sigala riéndose del estropicio de la finitud.

La tormenta ha pasado completamente, quedan esparcidas las huellas de su fuerza devastadora, pero la mano del hombre pondrá las cosas, otra vez, en su sitio. La luz de la tarde agoniza: al igual que en Barquisimeto, el crepúsculo es como un incendio momentáneo, como la vida de un hombre. Hace meses, en la oficina de una torre donde ardía mi particular infierno burocrático, recibí la llamada de Sigala, pero yo estaba ausente. Cuando me extendieron la lista de personas que me habían solicitado vi su apellido y me estremecí.

Inmediatamente. lo llamé, pero fue imposible comunicarme con él: las líneas telefónicas hacia el estado Lara se habían caído por el efecto de la lluvia. A los pocos días supe la noticia de su muerte y, desde entonces, he tratado de comunicarme con él. Ahora lo hago, quiero creer que respondo con estas líneas a aquella llamada que no pude responder. Es de noche, cierro la carpeta de Sigala. Estoy, todavía, en el Archivo de una Universidad del Sur de los Estados Unidos, cuyo nombre no me ha sido dado revelar. Arder y despedirse como lo hace el sol, detrás de las montañas, así es el paso de fuego de los elegidos.

Bibliohemerografía

MUTIS, Álvaro (1990). *Summa de Maqroll, El gaviero. Poesía 1948-1988*. México, Fondo de Cultura Económica.

PERNA, Claudio (1995). "Sigala" en *El Universal*. Caracas, 29 de septiembre.

Alexis Pérez-Luna: *magister dixit* de la imagen

Alexis Pérez-Luna estaba destinado a consagrarse al arte de la fotografía, así lo demuestra su incorporación temprana, en 1967, al grupo Cobalto, cuando apenas contaba dieciocho años. Nació en Caracas el 3 de diciembre de 1949 y para el momento de su afiliación al grupo, estudiaba Economía en la Universidad Central de Venezuela. Para entonces, ya trabajaba como reportero gráfico para El Papel Literario de El Nacional. En 1971, Pérez-Luna viaja a los Estados Unidos de Norteamérica y estudia en la *School of Visual Arts of New York*, y al regresar a Caracas ingresa como profesor de fotografía del legendario Instituto Neumann de Diseño Gráfico, fundado por uno de los mecenas más diáfanos de la cultura venezolana, el industrial Hans Neumann, todo un ejemplo de lo que un empresario puede hacer por el arte en su país de adopción.

Centenares de diseñadores gráficos fueron discípulos del profesor Pérez-Luna, quien a la par que enseñaba, avanzaba con su trabajo creador. Será en Nueva York donde nuestro fotógrafo entre en contacto con una pieza clave de su obra: la importancia de la fotografía como documento articulador del cambio social. En otras palabras: la realidad política, económica y social no le es ajena al artista. Por lo contrario, es consustancial al magma de su trabajo. Será dentro de este espíritu, que no desdeña la radical significación estética de la obra, donde Pérez-Luna desarrolle su trabajo. Una labor que abarca ya 50 años en nuestro medio, con decenas de exposiciones individuales y colectivas, así como muchas veces

premiada en los salones, bienales y demás oportunidades en que sus pares han reconocido sus aportes. La lista de reconocimientos en su hoja de vida no deja lugar a dudas de que su obra ha sido celebrada por sus contemporáneos.

En 1982, regresa a estudiar a Nueva York, esta vez en el *International Center of Photography of New York*. Si bien Manhattan ha sido la ciudad donde nuestro fotógrafo ha acudido a actualizar sus conocimientos sobre el arte de la fotografía, no ha sido el único lugar distinto a Caracas donde ha vivido. Por lo contrario, ha experimentado muchas mudanzas. Sus padres eran inmigrantes. Antonio Pérez-Luna emigró a Francia con motivo de la Guerra Civil Española y Natasha Kaloujsky hizo lo mismo desde la Unión Soviética, y ambos casados se vinieron a Venezuela. Luego, en 1953 se ven en la necesidad de exiliarse (otra vez) en México. Regresan y viven en Villa de Cura, en Calabozo, y luego se van a Córdoba (Argentina), para regresar a Villa de Cura. Será en 1963 cuando el adolescente Alexis se establezca en Caracas, con sus padres. Como vemos, la infancia y adolescencia de los Pérez Luna fue trashumante, lo que evidentemente influye notablemente en el ojo del fotógrafo.

No es la primera vez que a nuestro fotógrafo lo seducen los letreros que los transeúntes hallamos a nuestro paso por el país y el mundo. Por lo contrario, ha sido una constante de su trabajo estar ojo avizor a estos *punctum* que humanizan el paisaje. ¿No guarda esto relación con sus mudanzas infantiles y adolescentes? Un hombre estático no ve otros letreros que los de la calle donde vive, un hombre que viaja ve tantos letreros que la escogencia es ya una decisión esencial a tomar. Y luego viene otra criba: la de escoger la fotografía que queda después de varios enfoques, varios puntos de vista. Detrás de una foto escogida por Pérez-Luna debe haber 10, 15 o 20 dejadas de lado.

Los letreros que llaman la atención su atención no son los luminosos a la vera de las autopistas, ni las vallas publicitarias de gran tamaño. En verdad, ninguno que sea modernamente elaborado. Le interesan los letreros escritos a mano, desde la humildad de la estrechez, de la carencia. Letreros ingenuos que anuncian desde una pared lastimada por la intemperie, sobre una ventana al borde de la pobreza. A veces, los letreros que movilizan a nuestro fotógrafo perpetran errores ortográficos sobre muros escarapelados. En su mayoría, son letreros del mundo rural venezolano que, por cierto, no sólo está vivo en los pueblos del interior del país, sino que también late en las grandes ciudades, en aquellos recodos urbanos donde la modernidad no ha llegado con su influjo.

Es evidente que a Pérez-Luna le interesa el margen, lo que anuncia algo fuera de los parámetros de lo moderno. Son letreros desde la precariedad. Y es precisamente en este ámbito de lo marginal donde el fotógrafo haya belleza. Los encuadres son perfectos. La nitidez de la imagen también. Aquello que Roland Barthes llama el *punctum* preside las piezas de nuestro fotógrafo. En todas las obras se busca que el letrero sea el *punctum*, que sea el imán de la imagen, bien sea un muro en un callejón de un barrio, unas palabras pintadas en la pared en ángulo de una esquina, el letrero ya borroso de un cementerio, un electroauto e, incluso, el extraño anuncio que ofrece a la venta carne de caballo. La serie que nos ofrece no excluye el grafitti, pero tampoco se coloca el énfasis en esta forma de expresión urbana.

La presencia del hombre en esta serie fotográfica de Pérez-Luna es tácita: los seres humanos que pintaron los letreros no se ven en la imagen fotográfica, pero su quehacer está allí, su impronta está en las palabras, en lo que dicen, en lo que anuncian. En este sentido, la presencia del hombre en esta serie puede intuirse, puede

ser imaginada, pero en ningún caso se hace explícita. Este latido humano es paradójico y poderoso: no hay presencia del Ser, pero el Ser se manifiesta en el verbo que lo identifica. ¿Puede hablarse de imágenes solitarias? Sí y no. La huella del hombre fue dejada allí, y el fotógrafo la persigue, la recoge. Por otra parte, la pulsión que articula el trabajo de nuestro fotógrafo es afín a la del coleccionista: se busca algo precioso. En la pesquisa se calibran muchos ejemplares y, finalmente, se opta por uno. También, el coleccionista es análogo al cazador: van buscando ejemplares preciosos de diversas especies. La diferencia, claro; ni el coleccionista ni el fotógrafo paralizan con la muerte. Por lo contrario, buscan preservar la vida, eternizarla. Este fervor del que busca se hace sistemático gracias al trabajo, a la voluntad, y esto ocurre con la obra de Pérez-Luna: es hija de una obsesión temática y de un trabajo tesonero. El resultado salta a la vista, como un letrero íngrimo en un recodo polvoriento de una carretera.

Por último, ¿no es evidente la fuerza poética de las imágenes de nuestro fotógrafo? ¿De dónde emana su *elán* poético? Son varios factores los que se combinan para el resultado: la maestría en el encuadre y la composición del ámbito de la imagen, sin duda. También, la presencia ausente del hombre en la fotografía. Esto es poderoso. Es poético en la medida en que es oblicuo. Su inmanencia es portentosa e invita a la imaginación: no podemos ver al autor del letrero, lo intuimos, lo pensamos, lo creamos nosotros desde un codo de nuestra psique, de allí que la imagen sea una invitación a la participación. La fotografía nos propone completar la imagen con alguien que no está. Son imágenes-poemas y la música, la pone el que observa, a su gusto y conveniencia.

Vasco Szineta y el rostro de España

La obra retratística del fotógrafo venezolano Vasco Szineta es ampliamente conocida y reconocida en su país. De ello dan fe las múltiples exposiciones individuales y colectivas en las que han participado sus piezas, así como la abundante reflexión escrita que ha suscitado su trabajo en los ámbitos de la especialización crítica, e historiográfica, de la fotografía. También, en varias oportunidades, los jurados han favorecido su trabajo con diversos reconocimientos.

Su obra retratística comienza con las tomas fotográficas que hizo de su abuelo, el legendario general José Rafael Gabaldón, y la de su tío Alirio Ugarte Pelayo, un político descollante para la época; entonces Szineta contaba con catorce años, y se consumía el año de 1962. Desde aquella fecha y hasta el día de hoy, cuarenta y dos años después, Szineta no ha dejado de adelantar su obra, ya de proporciones asombrosas en lo relativo a su cantidad, pero no menos importante en cuanto a sus logros. No sólo ha detenido el curso del tiempo en los rostros de centenares de venezolanos, sino que ha hecho lo mismo con centenares de extranjeros que han pasado por Venezuela o que han sido tomados por Szineta en sus viajes alrededor del mundo. Creadores y hombres de poder, aunque mucho más los primeros que los segundos, han sido los rostros que el fotógrafo formó en la Escuela León Schiller de Polonia, entre 1970 y 1972, y en la Escuela Internacional de Cine de Londres, entre 1972 y 1977, ha retratado. Paralelamente a su vocación de fotógrafo educó a la del cineasta, pero han sido escasas

las incursiones profesionales en este medio; quizás el haber sido devorado por el fervor fotográfico lo sustrajo de darle alimento a su otra obsesión imaginaria.

El capítulo español de la obra de Szineta es, sin la menor duda, el más voluminoso, después del venezolano, y antes del colombiano. Comienza en 1974 en Londres, cuando retrata a Isabel García Lorca, y llega hasta los días que corren, cuando Luis Antonio de Villena, Jesús “Chus” García Sánchez, Almudena Grandes, Joaquín Sabina y Luis García Montero han sido captados por el artista, en un otoño madrileño.

Varios de los retratos que componen este cuaderno, y la exposición a la que acompaña, forman parte de una variante del trabajo fotográfico de Szineta. Me refiero a aquella que se materializa en la sala de baño, donde el fotógrafo, dueño de una simpatía hipnotizante y desopilante, logra llevar a sus fotografiados. Allí, frente al espejo, Szineta suele hacer muecas que arrancan la sonrisa del retratado, y sus muecas son recogidas por el lente que apunta no al rostro sino al espejo, de manera que todos estos retratos pueden titularse como “Retratos con acompañante”, con el añadido de que el acompañante es siempre el mismo, lo que nos lleva a señalar que también pueden verse al revés: “Autorretratos de Szineta con acompañantes diversos”. En todo caso, la raíz lúdica es evidente, y los resultados excepcionales y, todavía más: que sepamos ningún fotógrafo ha adelantado una modalidad como esta en el mundo, al menos no con tanta abundancia y perseverancia. De esta variante forman parte los retratos de Maruja Torres, Joaquín Sabina, Eduardo Chillida, Manuel Vázquez Montalbán, Joan Manuel Serrat, Fernando Arrabal, Raphael.

Uno de los retratos más impactantes del conjunto es el de José Hierro, a quien el fotógrafo ha puesto de espaldas a un muro de superficie corrugada, sobre el que la cabeza calva de Hierro proyecta una leve sombra, mientras mira fijamente al lente. La camisa de rayas del poeta contrasta con la superficie de fondo, y la imagen toda transmite una suerte de elementalidad pétrea, que se aviene de maravilla con la poesía profunda y cristalina de Hierro. Algo de similar correspondencia ocurre con el retrato de Ángel González en el Parque Central de Caracas. Este sitio, cuya denominación es una ironía, ya que se trata de torres de vivienda y oficina de cuarenta y sesenta pisos de altura, es el que tendrá de telón de fondo el poeta. Pero la captación de su mirada mansa constituye el *punctum* barthesiano de la obra.

Las otras dos piezas que comento, cosa que me gustaría hacer con todas, pero obviamente no es este el espacio para hacerlo, son las que recogen el alma de Rosa Montero y Enrique Vila Mata. Montero yace sobre una cama de hotel caraqueño, con la cabeza sostenida por el brazo flexionado y sonríe, sonríe con placidez y picardía. El primer plano es blanco y con las pequeñas ondulaciones que le son propias al cubrecama. Justo sobre su cabeza sobresale una lámpara, que no está encendida, pero que está allí en guiño evidente de las condiciones intelectuales de la escritora. En el retrato de Vila Mata no podía estar ausente el acompañante permanente del narrador: un cigarrillo y la mirada despiadada que posa sobre su interlocutor. Tenso, grave, y hasta puede sospecharse que molesto, Vila Mata está enfundado en un traje negro que contrasta con su mano blanca. Está recién bañado y se tapa la comisura izquierda de los labios con el dedo pulgar derecho. Extraordinario retrato.

Esta muestra no sólo constituye un homenaje de Szinetar y de sus organizadores al pueblo español, sino una prueba de

admiración por la obra de los creadores hispanos, en particular sus escritores, sus artistas plásticos, sus trovadores, todos aquellos por cuyos trabajos y personalidades el fotógrafo ha profesado simpatía e interés. Pero también es prueba de una obsesión psicológica para la que no ha tenido descanso. ¿Qué busca Szineta en el rostro de los otros? Quizás un fragmento de Montaigne responda la pregunta: “Débil garantía es la cara, pero también merece alguna consideración. De tener que censurar a alguno, yo censuraría los malos que desmienten con su conducta las promesas que Natura les ha plantado en la frente. Castigaría también más duramente la malicia bajo trazas de bondad. Parece haber rostros afortunados y otros desagradables, y entiendo que existe cierto arte en distinguir los rostros bondadosos de los necios, los desdeñosos de los melancólicos, y así sucesivamente, cuando se trata de cualidades vecinas. Hay bellezas no sólo orgullosas sino agrias, y otras, más que dulces, empalagosas. Pero pronosticar por ellas sus futuros azares es cosa que prefiero dejar en incertidumbre.”

Y así es, por más que el fotógrafo busque robarle un instante a la eternidad, y alcance a burlar los trabajos de la muerte: lo único cierto es la incertidumbre, esa que se cuela en la mirada íngrima de los retratados.

Bibliografía

MONTAIGNE, Michel de (1984) *Ensayos (edición íntegra)*. Barcelona, Ediciones Orbis.

Benavides, la armonía y París

París ha ejercido un influjo particular en los fotógrafos con el poder de su fuerza imantada. Por eso hemos visto tantas tomas de la ciudad legendaria y, debo confesar, que muchas de ellas se me fueron haciendo retórica de un ámbito cansado. Quizás por eso me sorprendieron tanto las fotografías de Rodrigo Benavides. En ellas se advierte París, pero no el París que muchos artistas de la luz han terminado por estereotipar como un canto de sirenas que se repite hasta la infatuación. La ciudad está allí, pero es otra, como dibujada por un ojo educado para revelar una suerte de armonía preexistente. Quizás sea este uno de los aspectos más valiosos del trabajo fotográfico parisino de Benavides: el del artista como demiurgo que devela, que despoja a la realidad del manto que impide catarla en su monda y lironda dimensión. Imagino a Benavides como un hombre que va limpiando el mundo de sus cáscaras y sus costras para dejarlo en su ingrititud, en su honesta belleza, en su intemperie luminosa y naturalmente desguarnecida.

El fotógrafo tiene la luz en sus manos, y el mundo es un recinto cubierto por las tinieblas. Quizás por esto el trabajo de los artistas sea sucedáneo al del creador: iluminan, revelan, levantan el velo, descubren. Eso es lo que hace Benavides cuando observa, como si fuera la primera vez que lo hace, un recodo de la capital de Francia. Entonces los ángulos, las sombras, las simetrías, las singularidades tratadas con el mayor respeto pasan a cobrar un sentido que quien

sobrevuela sobre ellas no advierte. Dije antes que su mirada era la de un hombre educado, y quiero decir con ello que es la de un hombre atento. Educarse es prepararse para advertir el matiz, respetar el detalle, catar las diferencias, valorar; estar alertas, pero no crispados; serenos, pero no inertes. Como todas las construcciones de la excelencia, las fotografías de Benavides viven en el borde, en la delgada frontera. Por ello es que celebramos el arte con tanto ahínco: algo nos dice que un paso más o uno menos y la obra se viene abajo. Ese punto en vilo, tan sólido como precario, esa es la obra de arte.

Los estudios de fotografía de Rodrigo Benavides comienzan en Caracas y continúan durante tres años en Londres en el *Photographic Training Center*, y luego en París en *L'Ecole Nationale Supérieure des Arts Decoratifs* por tres años más. Después estudia y trabaja en Barcelona y, finalmente, regresa en 1988 a Venezuela, después de una estancia educativa europea que le tomó nueve años ininterrumpidos. Desde entonces, entre nosotros, ha adelantado excepcionales trabajos fotográficos y docentes, mostrando su obra en múltiples exposiciones individuales y colectivas, recibiendo diversos reconocimientos a su labor creadora.

La muestra que ahora nos ofrece Benavides ha pasado por el espacio estrecho de la selección y la decantación. No hay una sola fotografía de las expuestas que no merezca ser exhibida. Para quienes no conozcan el trabajo de Rodrigo esta oportunidad es de oro: la unidad tonal de su mirada es manifiesta, así como sus notables atributos para la composición armónica y el manejo de las luces y las sombras. Y junto a las virtudes profesionales del autor, de muchas imágenes podrá surgir una invitación a sonreír. Algo similar a la ternura, cierto humor, un dejo amoroso, son las

emociones que siembra el autor en quien contempla sus obras. Además, de la muestra el visitante puede irse con la impresión de que sólo ha visto la punta del iceberg y esto, realmente, es una sensación que muy pocos creadores logran estampar en el ánimo de quien valora sus obras.

Manuel Alvarez Bravo y el imaginario mexicano

Hace apenas una semana murió (2002), a la edad de cien años, uno de los fotógrafos centrales de la fotografía mexicana. La importancia de su obra no sólo habita un territorio fuera de toda sospecha, sino que viene manifestándose desde las primeras décadas del siglo XX, alcanzando reconocimiento universal.

Cuando en 1928 sus obras fueron expuestas en México por primera vez, comenzó un prestigio creador que no ha flaqueado a lo largo de casi un siglo, siempre ligado a la psique de la nación a la que perteneció: “Nací en la ciudad de México, detrás de la catedral, en el sitio donde se levantaron los templos de los antiguos dioses mexicanos, el 4 de febrero de 1902. Acabé la primaria y después he sido autodidacta. Serví mucho tiempo a mi país como contador, manejando mucho dinero abstracto. Siempre me interesó el arte y cometí el típico error de creer que la fotografía era el más fácil; el recuerdo de los intentos que hice en otros campos me hace comprender que encontré mi camino a tiempo.”

Ese recuerdo al que alude el maestro, probablemente se refiera al intento que hizo de convertirse en cineasta. No tuvo éxito, pero sí fue tenido por Luis Buñuel como uno de los fotógrafos más solventes para las tomas fijas de la realización cinematográfica. Antes, a finales de la década de los años treinta, cuando André Breton se enamoró de México, Álvarez Bravo se vinculó al movimiento surrealista. En 1939 Bretón le solicitó una fotografía que ilustrara la portada de la “Exposición Internacional del Surrealismo”, y el maestro, preso

de emoción, tuvo un raptó surrealista: vendó a una muchacha desnuda, dejándole el vello púbico al descubierto, la acostó sobre un petate y la rodeó de cactus, justo a la hora meridiana en la que el sol caía perpendicular sobre su pecho. ¿El Resultado? Una pieza notable, que se ha ganado una fama incuestionable: “La buena fama durmiendo”.

Tanto en esta obra como en el resto de sus piezas, el alma mexicana está latente. Su particular acercamiento a los humildes de su pueblo es notorio, así como la típica destreza de los grandes artistas, esa que los lleva a alcanzar categorías universales a partir de lo particular. Pero la cercanía a la humildad no se inscribe dentro de una actitud franciscana, se enmarca dentro de una preocupación por la historia y la cultura de su país, siempre en los linderos de la obsesión central de la mexicanidad: la identidad.

El otro punto de inflexión que la crítica ha señalado en la trayectoria del fotógrafo guarda relación con otro grande de la fotografía universal: Henri Cartier-Bresson. Se conocieron en México, en 1934, y trabajaron juntos. La filiación entre ambas miradas del mundo es evidente: el mismo respeto por la elocuencia de la realidad, el mismo propósito de observarla con la menor intervención posible. Sagradamente.

Aunque hasta hace pocos años el maestro tuvo el dedo en el obturador de su cámara, la verdad es que lo más significativo de su obra ocurrió en la primera mitad del siglo XX, cuando supo adueñarse del ethos mexicano. La obra posterior, de altísima factura, giró alrededor del mismo impulso inicial, sin llegar a constituirse en “variaciones sobre el mismo tema”. Muy pocos creadores logran que su trabajo se avenga consustancialmente con la naturaleza de su nación como ocurrió con el de Álvarez Bravo. Incluso para muchos amantes de la fotografía, México no es otro que la obra del

maestro. Por todo lo anterior es que resulta tan extraño escribir sobre la obra de alguien que entró en la historia del arte hace setenta años, y apenas murió ayer. Para muchos constituirá una sorpresa: ignoraban que un fotógrafo, clásico desde hace años, estaba vivo.

Literatura

Diez poetas venezolanos del siglo XIX

Si bien antes de la publicación en Londres de la “Alocución a la poesía” y la silva “A la agricultura de la zona tórrida”, en 1823 y 1826, respectivamente, se advertían algunas manifestaciones líricas en la Venezuela colonial de entre siglos, entre ellas las del mismo *Andrés Bello*, en verdad, las primeras piedras de nuestra poesía son estos dos dilatados poemas del caraqueño. Coinciden, además, con la gesta emancipadora que concluye Bolívar y comienza Miranda, y que ha tenido a los alzamientos de José Leonardo Chirinos en Falcón y los episodios de Gual y España en La Guaira como sus primeros aldabonazos, a finales del siglo XVIII. Ni la lucha independentista, ni sus consecuencias, le son ajenas a Bello, por más que desde 1810 permanezca en la capital del imperio británico. Por el contrario, el americanismo del humanista es de un fervor que no conoce paciencia, y las pruebas de ello son tan abundantes que me eximo de presentarlas. Es este fervor el que le lleva a publicar la “Alocución” en la revista *Biblioteca Americana*, y luego la “Silva” en la revista *Repertorio Americano* que él mismo funda y dirige. En la conciencia del poeta una urgencia toca la puerta: la fundación de unas repúblicas sobre la desolación de la guerra, la construcción sobre los escombros del campo de batalla.

En el marco del proyecto americano de Bello, los dos poemas seleccionados son de una elocuencia inocultable. En ellos respiran los usos poéticos del neoclasicismo, que se ha levantado frente a la selva barroca como una espada crítica, imponiendo sus coordenadas precisas, su ciencia, limitando los efluvios ya incontrolables del barroquismo hispano. Pero antes el poeta Bello, en su etapa juvenil caraqueña, ha cultivado el verso virgiliano, bucólico, y en algunas pocas oportunidades se cuela entre las columnas del templo neoclásico su verbo pasado. Luego, cuando la vida lo devuelve a América, en su Chile adoptivo, retoma el tono virgiliano de sus primeros intentos y se aviene con cierto tono romántico. Pero ya entonces su obra histórica está hecha: estos dos largos frescos de la circunstancia americana que, a su vez, suponen un programa ético y una estética, una etiología y, como hemos dicho, una piedra sobre la que sus sucesores intentarán levantar un edificio.

Entre sus sucesores inmediatos está *Rafael María Baralt* quien, junto a Fermín Toro, Cecilio Acosta y Juan Vicente González, forma parte de una generación ya republicana. Y, aunque Toro y Acosta han cultivado el poema, lo cierto es que es Baralt el único que lo hace con la insistencia necesaria como para dejar una obra poética. Esta se realiza en la última etapa de su vida, cuando la escaramuza guerrera ha cesado, y vive en España y alcanza altísimos estadios de reconocimiento para su trabajo de filólogo. En la capital de la madre patria se afana con el poema neoclásico, quizás llamado por el clima poético de la Real Academia de la Lengua Española en la que este discurrir era predilecto, un tanto al margen de la eclosión romántica que ya ha prosperado en suelo hispano. Es cierto: la obra del poeta marabino no es vanguardia de su tiempo, pero ello no supone que sus versos carezcan de valor, sobre todo si consideramos que están perfectamente tejidos y, como era de esperarse, eficientemente acotados por la contención neoclásica. En todo caso, su poesía es de

una autenticidad evidente: resulta difícil imaginar que un carácter como el de Baralt se hubiese avenido con la efusión romántica.

El romanticismo venezolano presenta diversos momentos y calidades: desde el primer romanticismo representado por José Antonio Maitín y Abigaíl Lozano, pasando por las obras de José Ramón Yépes y José Antonio Calcaño, hasta llegar a la cima que alcanza la poesía de Juan Antonio Pérez Bonalde que, a su vez, entraña la crítica del romanticismo retórico, al abrirle espacio a otra voz, una voz más profunda, que advirtió Martí como una de las que traía la buena nueva del modernismo. De modo que en el mejor romanticismo nuestro respira la negación de la fatuidad retórica y el viento del modernismo inminente.

José Antonio Maitín es el autor del famoso “Canto fúnebre”, una pieza nada desdeñable que no incurre en los excesos con los que descendió Lozano. Como suele suceder, la obra de este último se alzó como la primera poesía popular que tuvimos en Venezuela, con lo que un sector respetable de la crítica se ha visto en el trance de considerarla más como un fenómeno sociológico que como una obra de arte que supone un avance, una perversión, un aporte. Prácticamente todos los usos que el modernismo va luego a señalar críticamente están en la poesía de Lozano: impostación, cultivo del clima psicológico del martirio, grandilocuencia, loa del héroe romántico de la gesta independentista, elogio de las fechas patrias, animación heroica de las urbes, entre otras inflexiones. Pero nada de esto que el lector perspicaz advierte impidió que sus versos anidaran en el alma de la gente. Suerte distinta corrió la poesía de Maitín aunque, en honor a la verdad, no pretendía este poeta la notoriedad que Lozano buscaba afanosamente, no sólo con sus versos sino con sus andares políticos. Sí la escogencia del “Canto fúnebre” de Maitín trae consigo un gusto, en razón de los valores de este poema, la selección de la poesía de Lozano responde más

a criterios históricos, condescendientes con la sociología, que por sus valores propiamente poéticos. Aclaro, no estoy justificando su inclusión, por el contrario, habría tenido que justificar la exclusión de la obra de un poeta que es autor principal de nuestro primer romanticismo, de modo que el paso por los versos de Lozano es indispensable para todo aquel que quiera visitar la poesía venezolana del siglo XIX. Quizás convenga señalar que entre los criterios que mueven esta selección no prevalece el gusto (tampoco está ausente), sino que este convive con otro de raigambre histórica, y con otro de naturaleza comprensiva, en el sentido de entendimiento y no de condescendencia.

El romanticismo entre nosotros halla en la poesía de Yépes una expresión menos eufórica, de allí que sus poemas siembren una extraña mansedumbre que no se compadece con su vida de militar y marino. A contrapelo de Lozano, que cantaba la gloria guerrera desde la tribuna civil, Yépes, que estuvo en batallas navales cruentas, no cantaba la gesta del héroe, sino que se solazaba con la naturaleza en su devenir apacible. Y es esta serenidad del verso, que recoge la ansiada paz del marinero, la que hace de sus poemas unas piezas de acotada belleza. Y si bien es cierto que en sus poemas nos topamos con el ditirambo y la retórica romántica, también es cierto que las aguas en las que navega este Almirante no son demasiado profundas, como si van a ser las que Pérez Bonalde fatigue después. El contraste entre las obras de Lozano y Yepes es ilustrativo de dos cabezas del romanticismo, pero entonces, como sabemos, no había surgido la más luminosa.

El caso de Calcaño es sumamente curioso: comienza cultivando el poema romántico, y en su órbita ofrece algunos textos redondos, pero luego se muda a Inglaterra y después pasa a España y abreva en una fuente ya anacrónica: el poema neoclásico. Vive en una de las cunas del romanticismo, Inglaterra, y en vez de aguzar

su instrumental romántico pasa de largo, para luego cocinar el poema neoclásico muy cerca de la hoguera de la Real Academia de la Lengua Española. Operación similar a la de Baralt, pero con diferencias sustanciales: Calcaño se inició en Caracas en el romanticismo y abrazó luego el neoclasicismo, Baralt se inició en el cultivo del poema neoclásico, eso sí, ambos muy cerca de los cánones académicos peninsulares de su época que, se sabe, estaban bastante lejos de ser vanguardia en Europa.

Por supuesto, el Calcaño que nos atañe es el romántico: en ese clima psicológico y verbal su palabra se esmera en el paisaje, en la armonía de las faenas de la naturaleza, en el temor reverencial de la muerte, en cierta visión crística del hecho religioso; y en su cosecha puede catarse el tono (y los temas) del romanticismo criollo. Más que un ejemplo que mueve al asombro, la suya es una poesía que nos permite auscultar un ambiente epocal, unos usos poéticos y una dicción.

La retórica romántica fue engendrando sus antídotos, bien sea a partir de una crítica implícita desde el romanticismo mismo, pero apuntando hacia otras zonas inexploradas (Pérez Bonalde) o bien desde la reacción parnasiana. Pero si la primera condujo al modernismo, que fue una creación hispanoamericana, la segunda es de inspiración francesa, y tiene su origen en la poesía que proponía el grupo que hacía la revista *Le Parnasse contemporain* en París. Si el romanticismo proponía el binomio arte-vida, el parnasismo esgrimía arte-ciencia, y se proponía ponerle coto a la efusión personal que, según ellos, el romanticismo había llevado hasta el extremo del exhibicionismo y el narcisismo. De la combinatoria parnasiana estaba expulsada la emoción, ya que esta daba pie a la indeseable confesionalidad. Frente al lagrimeo de la retórica romántica el parnasismo opone la serenidad clásica de los mármoles greco-latinos. Más que conmovér, que constituye la

búsqueda romántica, el poeta parnasiano busca asombrar con la armonía, el ritmo, la rima y la exactitud de sus versos.

Inspirado en este proyecto estético Jacinto Gutiérrez Coll cultivó su poesía. Al igual que Pérez Bonalde, pasó muchos años de su vida en el extranjero, bien en funciones diplomáticas o bien como exiliado político, y cuando estuvo en suelo patrio ejerció cargos públicos de significación. Sobre la naturaleza parnasiana de su poesía la crítica no se pone de acuerdo: un sector la considera claramente parnasiana y otra encuentra que su emotividad no se corresponde con esta estética. En verdad, que el poeta haya condescendido con emociones cercanas al romanticismo no hace de su obra un ejemplar romántico, por el contrario, si examinamos su poesía hallamos claramente los usos del parnasismo, en combinación con cierto tono romántico, ciertamente, pero el resultado es más cercano a la serenidad parnasiana que a la conmoción romántica. Con esto, por otra parte, su poesía se levanta como expresión híbrida, impura, despertando en el lector un interés adicional en razón de su combinatoria transicional. No podemos olvidar que el parnasismo se propone trabajar con un código estético distinto al romántico, pero parte del romanticismo mismo ya que es a éste al que niega, de modo que no es extraño hallar rastros de lo negado en la pieza que se ofrece como nueva.

Similar situación se presenta con la obra de Miguel Sánchez Pesquera: ya hay en ella rasgos de la modernidad, pero estos tienen asiento en el cultivo del poema parnasiano que, como hemos visto, surge de la inflexión crítica frente al romanticismo retórico. Cuando la crítica señala la modernidad de sus versos, está indicando que la retórica romántica ha sido puesta en cuestión en ellos, pero ello no quiere decir que el modernismo, que fue el movimiento que finalmente la trascendió, anide en sus poemas con absoluta pertinencia. De modo que la poesía de Sánchez Pesquera, como la de

Gutiérrez Coll, es obra transicional entre el romanticismo decadente y el modernismo en ciernes, es decir, es obra parnasiana: búsqueda de la serenidad greco-latina, del verso acotado, de la pericia técnica. Sin embargo, la obra de Sánchez Pesquera fue más allá que la de Gutiérrez Coll, de allí que Mariano Picón Salas la considerara, junto con la de Pérez Bonalde, de las primeras obras de la modernidad poética en Venezuela. En verdad, en ella se hallan rasgos que anuncian el modernismo, aunque no con la misma intensidad con que se encuentran en la obra de Pérez Bonalde.

El primero en advertir el viento de la modernidad en la poesía de Pérez Bonalde fue José Martí, así lo dejó asentado en el prólogo que escribiera para el “Poema del Niágara”, y las lecturas posteriores han recogido con razón esta advertencia. Su obra ostenta títulos ambivalentes: por una parte es la expresión más elaborada y profunda del romanticismo entre nosotros y, por ello mismo, es la negación crítica del romanticismo retórico y, en consecuencia, puerta de entrada al modernismo: movimiento que sepultó un cuerpo ya decadente, y abrió las puertas del primer movimiento literario que producía hispanoamérica. Pero, cuidado, una cosa es advertir rasgos de la modernidad en su obra y otra tenerla por obra modernista, cuando no lo fue. Esta confusión no puede alimentarse: el modernismo termina de cristalizar en otras voces, la de Pérez Bonalde lo anuncia, lo vislumbra, pero se realiza en Martí y, como sabemos, en Rubén Darío, quien encarna el movimiento desde su nacimiento hasta su muerte, fecha cercana a la del fallecimiento del poeta en 1916.

Si Bello elabora un inventario americano, y le propone un programa a las repúblicas nacientes, desde sus atalayas éticas, Pérez Bonalde con su “Poema del Niágara” alcanza el estadio más hondo de subjetivización del paisaje, al punto que el texto brilla por sus fulgores metafísicos, bastante más allá del inventario telúrico.

Si Bello hace la relación del nuevo mundo con la buscada armonía del neoclasicismo, Pérez Bonalde ausculta el mundo americano desde el temblor de su subjetividad; si uno busca los hechos, el otro intenta ver más allá de ellos; si uno es requerido por la urgencia de las repúblicas inexistentes, el otro entabla un diálogo con el Creador en su contemplación de la catarata. En uno el ánimo intenta sustraerse de los imanes de la naturaleza, en otro el proyecto es, precisamente, que el ánimo influya en la lectura que de la naturaleza pueda hacerse. Pero la comparación no busca otra cosa que resaltar los valores de cada uno de estos aportes: los tiempos de un poeta y de otro son, obviamente, distintos.

La historiografía ha resaltado con mayor énfasis el poema “Vuelta a la patria” que “El poema del Niágara”, seguramente por las resonancias nacionales que infunde el primero, al punto de que se ha ido estableciendo en el podio de los textos memorables, consustanciales a la venezolanidad. Ahora bien, sin demeritar este texto finamente tramado y de valores indudables, sus alcances y propósitos son trascendidos por el poema frente al salto de agua. Sin la menor duda, el momento de mayor profundidad anímica, de mayor poder metafísico, de mayor densidad espiritual y, también, de mayor elaboración verbal de toda la poesía de Pérez Bonalde lo ofrece este poema que trabaja el trance del vértigo frente al abismo, de la fragilidad de la vida frente al enigma de la muerte. No exagero si afirmo que es nuestro primer gran poema moderno, en él por primera vez un poeta venezolano subjetiviza el paisaje, con maestría, y en la contemplación del paisaje abismal se formula las preguntas centrales con una pertinencia y legitimidad que no admite dudas. Toda la impostación romántica que se advierte en buena parte de nuestra poesía anterior es puesta en cuestión por este canto metafísico; toda la moralina que ensombrece buena parte de nuestra poesía neoclásica, romántica o parnasiana, es dejada de

lado ante la fuerza de las interpelaciones, ante la incertidumbre moderna que signa a este poema; todo el programa pedagógico que cierta crítica le exigió a la poesía, con su catálogo de héroes, fechas, batallas, loas, queda desnudo en su fatuidad frente a este poema que surge de las entrañas de la voz interior.

Ante a la crisis del romanticismo formulario, como hemos visto, fue surgiendo una nueva expresión que anunciaba el modernismo o que se manifestaba en el parnasianismo. Lamentablemente, los primeros frutos modernistas en nuestra poesía tienen lugar ya en el límite finisecular, con los intentos de Rufino Blanco Fombona que, como se sabe, no fue en el género de la poesía en el que más se distinguió. De modo que la más acabada poesía modernista entre nosotros la cultiva Alfredo Arvelo Larriva, pero materializa en libros sus versos cuando corren los primeros años del siglo XX (*Enjambre de rimas*, 1906, *Sones y canciones*, 1909) y esta circunstancia, a los efectos de esta antología de la poesía venezolana del siglo XIX, rebasa los linderos temporales que nos hemos impuesto. Pero no dejo de señalarlo, porque podría quedar en el aire la impresión de que el modernismo se vislumbró en la obra de Pérez Bonalde y luego no cristalizó jamás, cuando no es así. Los autores ya citados, más los nombres de José Tadeo Arreaza Calatrava y Carlos Borges dan fe del cultivo del poema modernista entre nosotros, pero ya cuando el siglo XX lleva un trecho avanzado (de 1911 y de 1917 datan los primeros libros de estos poetas). También, vamos a hallar giros modernistas en la generación de 1918, en particular en la poesía de Andrés Eloy Blanco, pero tejidos con recursos vanguardistas que ya comienzan a manifestarse.

Pero si el modernismo venezolano decanta en el siglo XX, el criollismo ya encuentra cultores en el siglo anterior. Es el caso del último autor de esta antología: Francisco Lazo Martí La publicación de la “Silva criolla” en *El Cojo Ilustrado*, en 1901, marca el fin de

una centuria y el comienzo de la otra. Anecdóticamente puede señalarse que las silvas fundacionales de Bello fueron publicadas en revistas y la de Lazo Martí también, pero más allá de la coincidencia hemerográfica, la analogía entre estos textos es evidente. Lazo Martí retoma el proyecto bellista de asunción del campo como escenario de realización humana, pero incluso va más allá que Bello: su campo es ideológico, no es sólo programático o estratégico, se define por oposición a la ciudad. Si la urbe es el asiento del vicio, el campo es el de las virtudes, así comienza la silva lazomartiana, felizmente, luego, el poeta se esmera en lo suyo y logra ofrecer una rica interiorización del paisaje, supera la tentación moralizante y se adentra por las trochas que hacen de esta silva una pieza significativa. Entonces, se cierra un siglo y se continúa una línea de trabajo abierta por Bello: la auscultación del espacio, la asunción del espacio como arcadia y, sobre todo, la valoración de lo propio, de lo criollo, por encima de cualquier otra consideración. Es de recordar que el criollismo retoma una tradición nacionalista, pero esta reasunción se potencia como reacción frente al auge del parnasismo y frente al modernismo hispanoamericano, ya que tanto para esta corriente como para este movimiento el universalismo es determinante. Sobre todo para el movimiento, ya que este se esmeró en satanizar la retórica de la loa patriótica a la que era afecto el romanticismo y proclamó el sentido universal de la poesía, por encima de particularismos regionales. Entraba en calor de nuevo la polémica entre la ciudad y el campo, lo nacional y lo universal. Esta relación pendular va a signar toda la poesía venezolana del siglo XIX y parte de la del XX. En la actual centuria la última vez que se presentó la batalla dicotómica, maniqueísta, fue con la reacción hispanizante frente al grupo *Viernes*, sólo que en esa oportunidad la patria no era geográfica sino lingüística, aunque también hay que señalar que hubo un recrudecimiento del sentimiento nacionalista en un sector de los adversarios de *Viernes*. En todo caso, el criollismo

como asunción espacial y anímica no concluye con Lazo Martí, todo lo contrario, hasta el sol de hoy la búsqueda de lo propio en la vida del campo sigue siendo un camino sumamente tratinado, aunque parezca paradójico, ya que ocurre en un país que en cien años invirtió su situación poblacional: el 80 % de los venezolanos viven en ciudades, el 20% en el campo, exactamente inversa fue la proporción registrada a comienzos del siglo XX.

Otro azar anecdótico: el siglo XIX comienza con una silva y culmina con otra, pero la silva, paradójicamente, no ha sido la estructura poética más recurrida por nuestros autores, ni siquiera en esta centuria pasada que visitamos. Pero lo que si no parece azaroso es que Lazo Martí asumiera esta estructura y le rindiera homenaje temático a Bello, en él latía la conciencia de estar retomando el hilo bellista, no sólo en lo estructural sino en lo anímico y temático. ¿Se cierra un período, se abre otro? Si, en la medida en que nadie más asumió la silva como estructura, pero no porque el proyecto americanista de Bello, en su derivación criollista, no concluyó con la obra de Lazo Martí sino que se prolongó en el tiempo como un brazo extendido.

En esta antología el lector podrá tomarle el pulso al poema neoclásico, al romántico de diversa factura, al parnasiano y al criollista, la selección, y el siglo al que se ciñe, quedan en deuda con el poema modernista pleno, pero el lector puede retomar ese hilo en la selva de la poesía venezolana del siglo XX, en otra parte, en otro intento por organizar una lectura de nuestra palabra poética. Al fin y al cabo: ¿no es la poesía nuestra una red que se alimenta desde el pasado, el presente y el futuro? ¿No estamos nosotros como lectores reconstruyendo lo que nuestros antepasados tramaron, y no harán lo mismo nuestros sucesores?

Veinte poetas venezolanos del siglo XX

No sabría responder porque no somos diligentes en la búsqueda de nuestro tesoro, pero tampoco podría explicar la razón por la que, una vez hallados, somos tímidos divulgando la noticia. La poesía venezolana no es una excepción: coincidimos propios y extraños sobre su valía más allá de las fronteras y, sin embargo, no hacemos de ella una de nuestras cartas de presentación.

Me entusiasmó el proyecto de escoger sólo poetas que han publicado su obra a lo largo del siglo XX, no porque desdeñe el siglo XIX, sino porque la selección se limita a un universo más reducido y, en consecuencia, los criterios de escogencia se hacen más severos. Son prescindibles aquellos que insuflan la organización de una antología generosa y, por el contrario, no se levanta frente a nosotros ninguno que nos lleve a considerar poemas que no sean memorables. He trabajado con un cuchillo muy afilado con un mango de nácar y una punta que parece un diamante. Me he detenido en una cifra con resonancias escolares: veinte.

Comienzo con Salustio González Rincones, a quien juzgo uno de los poetas más significativos que ha dado el país. Este juicio habría sido prácticamente imposible hace más de veinte años, ya que sus libros constituían curiosidades bibliográficas difíciles de apartar. Gracias a la antología de su obra que preparó Jesús Sanoja Hernández para Monte Ávila Editores, ésta pudo ser leída. En las selecciones de poesía venezolana anteriores a la suerte de descubrimiento de su obra, su nombre no aparece. Quizás sea éste

el momento de confesar que para los integrantes del grupo *Guiare* la poesía de Salustio fue una revelación, un puente entre la estética que buscábamos desarrollar y nuestro antecedente venezolano más lejano. Pasó a ser de los nuestros, y a gozar del mayor amor que puede profesársele a la obra de un autor: ser leída y releída. La conversacionalidad, las máscaras, los pseudónimos, el humor, la desfachatez son algunos de los ingredientes que hacen de la poesía de Salustio un cuerpo modernísimo. Quizás le fue propicia a su obra la larga estadía parisina, donde finalmente falleció por causa del mal de la época. En la capital de Francia fijó su residencia luego de contribuir con la creación de la revista y el grupo caraqueño *Alborada*. Fue de todos ellos el único poeta, y compartió cónclave con el entonces joven Gallegos, con Julio Horacio Rosales, con Henrique Soublette y con Julio Planchart.

Caso similar al de González Rincones lo ofrece José Antonio Ramos Sucre. La analogía estriba en el silencio que se hizo alrededor de sus obras, para el momento en que fueron publicadas. Los libros de Salustio, impresos en París, casi no circulaban en Venezuela; los de Ramos Sucre sí, pero cosecharon la displicencia de la crítica. En una de las inolvidables sesiones del taller *Calicanto* que dirigía Antonia Palacios, Arturo Uslar Pietri dio una explicación sincera: les parecía un autor *demodé*, que de ninguna manera seguía los postulados de la vanguardia de su tiempo. Un anacrónico. Pues aquel inadvertido es hoy considerado por los lectores el dueño de una de las voces principales de nuestra poesía. Al estudio de su obra que le dedicara Carlos Augusto León en la década de los años cuarenta, le siguió un verdadero coro de exegetas asombrados, a partir de los años sesenta. Su palabra pasó de la soledad a la que reduce cierto silencio negligente, a la celebración entusiasmada de la lectura fervorosa. Culta, intertextual, literaria, clásica, arquetipal, medievalista son algunos de los calificativos que suscita la obra

del cumanés insomne. Su obra para la que podría desbordarme en elogios, es de las mayores felicidades a las que puede acceder un lector dispuesto a llegar al fondo del pozo.

Entre la *Generación del 18* y el grupo *Viernes* pueden hallarse de los mejores poetas venezolanos. Entre ellos, el lugar de Fernando Paz Castillo es particular. No sólo se trata de un ensayista literario atento y prolífico, sino de un poeta interpelado por el misterio de lo sagrado. Puede afirmarse que su poesía es metafísica, como prácticamente ninguna lo fue en el país hasta el momento de su aparición. Sin embargo, esto amerita una aclaratoria: los poemas más representativos de un autor, por lo general, son escritos tiempo después de la iniciación. Paz Castillo no es la excepción de la regla. Su poema de mayor aliento fue publicado en 1964 y se titula *El Muro*, casi cincuenta años después de su incursión en el escenario poético. Es el momento de señalar que el poeta se caracterizó por ser muy cauto a la hora de publicar, característica que lo distingue de sus contemporáneos, y sus preocupaciones se ciñen a la circunstancia del hombre en tránsito. Su obra es la de un humanista, más que la de un estilista del idioma o un dramático o un sonoro versificador. Uno de los grandes, sin duda.

Si bien Enriqueta Arvelo Larriva no cerró filas con los muchachos del 18 (se encontraba lejos de la capital), es contemporánea de los integrantes de esta promoción. En cualquier caso, lo significativo es su obra: de ella puede decirse que alcanza los registros más altos. Antes que la suya, no destacan voces femeninas de tanta exactitud. Su poesía se alza a partir del tratamiento de la emocionalidad: está tallada por el sentimiento del solitario, del que ansía, del abandonado, del que ha sido postergado. En permanente diálogo consigo misma, la poetisa sostiene las cuerdas de su instrumento templadas. Es la precursora de las grandes poetisas venezolanas que despuntaron a partir de la mitad del siglo que terminaba.

Los críticos de literatura en Venezuela coinciden en cuanto a la importancia de *Áspero*, el poemario de Antonio Arráiz que, publicado en 1924, se convirtió en el estandarte de una generación. Así lo afirma Uslar Pietri en el prólogo que antecede la segunda edición, y no le falta razón. Este libro arroja una propuesta estética de consecuencias revolucionarias para la poesía nuestra. Fue el primer título nacional logrado dentro de los cánones del vanguardismo. Sentenció a muerte al romanticismo, y se irguió sobre los escombros de la rima, del parnaso, de la belleza convencional que alimentaban los bardos precavidos. Fue un libro emblema, confiaba en la fuerza que traía el viento del futuro.

Arráiz, cuatro años después de publicado su poemario, cerró filas en la revuelta estudiantil que dio origen a la generación política de 1928. Participó de la legendaria Semana del Estudiante y pagó su osadía con siete largos años en las cárceles gomecistas. Su obra poética se hizo acompañar de la narrativa y del ensayo, siempre signada por la impronta del que busca la verdad. Ante su palabra puede sentirse el agua del río que no transige, que es impetuosa. Al momento de rendir su vida ante el cansancio de su corazón, dejó unos poemas inéditos, publicados luego bajo la denominación de póstumos, que pueden considerarse, sin temor a errar, como unas verdaderas joyas de la poesía contemporánea.

Vistos a la distancia, de los integrantes del grupo *Viernes* el que alcanzó las cimas más altas fue Vicente Gerbasi. Su vocación y la larga vida que Dios le permitió, se juntaron para dejarnos una obra de cerca de veinte títulos. Entre ellos destacan como piezas fundamentales de la poesía venezolana *Mi padre, el inmigrante* y *Los espacios cálidos*, ambos títulos expresan lo más significativo de su visión del mundo y de sus construcciones estéticas. El hombre maravillado frente a las operaciones mágicas de la naturaleza. El niño estupefacto frente al milagro de la mecánica del universo, el

parroquiano deslumbrado ante las luces de la noche y la gestualidad del leopardo. Su obra es hermosamente americana, telúrica, y sostenida con una musicalidad envidiable, que hace de sus versos canciones de largo aliento. La última etapa de su poesía, no menos importante que la segunda, es proclive al poema breve, a la síntesis, al trazo del dibujante.

La obra poética del humanista Juan Liscano comprende más de veinte títulos. Su vocación poética ha recorrido paralela a la que anima el fuego del ensayista. Se inició a principios de los años cuarenta y militó en los grupos *Suma* y *Presente* que se propusieron reaccionar frente a *Viernes*, los animaba afirmarse rescatando la validez del soneto y la del verso castellano. Entre los muchos poetas que se iniciaron en estos años, Liscano es de los más representativos. Su búsqueda lo ha acercado al verso americanista, cuando Neruda diseminaba su catecismo y el hallazgo de lo propio era un imperativo del poeta equinoccial; luego fue de depurando su afán como expresión de la fuerza liberadora del amor, frente a las cárceles de la historia. En la más reciente etapa de su producción se observa un repliegue sobre las costuras de sí mismo. Lo religioso hace acto de presencia, de la mano del mito fundacional, para darle rienda suelta a su ya característico escepticismo. Sobre la mesa el poema, Liscano ha dejado la huella de sus propias contradicciones, con la valentía que ha caracterizado sus pasos sobre la tierra. Encarna el arquetipo del intelectual comprometido con los acontecimientos de su tiempo y, quizás, sea uno de los últimos que levante es bandera.

Con la publicación de *Elena y los elementos* (1951) se dio de inmediato la consolidación de una voz. Rara vez se convoca la unanimidad de manera tan absoluta. De hecho, los integrantes de la llamada Generación de los Sesenta tuvieron al poemario como fuente nutricia de sus proyectos estéticos. Juan Sánchez Peláez traía a Chile en la maleta su experiencia junto al grupo *Mandrágora*:

conjunto afecto a los malabarismos del surrealismo y acostumbrado a indagar en la otra cara de la luna. Pero sería inexacto afirmar que la poesía de Sánchez Peláez es exclusivamente surrealista. Las huellas de esta corriente estética forman parte de la textura de su obra, pero ésta teje otras urdimbres. Pocas poesías han trabajado con tanta pertinencia la condición del hombre contemporáneo: desde su estado solitario hasta las aristas de la violencia, desde la búsqueda del otro complementario hasta la disolución de las esperanzas. Las relaciones del hombre en su juego de contactos es una de las obsesiones temáticas del poeta. Bien sea que se llame amor de pareja, filial o, el más importante, diálogo consigo mismo, la poesía de Sánchez Peláez indaga en una trama, decodifica sin proponérselo un alfabeto.

Rafael José Muñoz es uno de los grandes. Quizás no se haya advertido aún la importancia de su obra. Pariente cercano de las proposiciones poéticas de Salustio González rincones, Muñoz aportó lo suyo. Dominó el lenguaje hasta convertirlo a sus necesidades expresivas, inventó las palabras que faltaban para cerrar el círculo de su imaginación. Estrechó la ternura entre sus brazos, y nada fue límite para su fuerza creadora. Como los grandes: al escribir parecía que jugaba. Su obra está allí para ser reconocida. Quizás la cercanía de los años no ha permitido la aparición de la justicia. Hace apenas veinte años estaba entre nosotros, antes había militado en la revuelta de los sesenta y cerró filas en la izquierda. Sus compañeros de generación se acercan a la senectud y probablemente sea tarea de promociones posteriores el señalamiento de su obra. Valga la oportunidad de rendirle homenaje a una poesía conmovedora, que discurre completamente al margen de los ríos centrales, de los que es lejanamente tributaria. Su obra surge de regiones ignotas del subconsciente, pero lo hace con una precisión asombrosa. Es como si conociese a fondo el lugar de sus orígenes y no titubeara

al pronunciarse. Extrañísima, pero no por ello fuera de lugar, su poesía responde a los puentes que el poeta establecía entre las cordilleras de su mente. Su obra es una isla es un archipiélago con pocas unidades.

Contemporáneo de Muñoz es Rafael Cadenas. No exagero al afirmar que la poesía del barquisimetano es de las más representativas de los años sesenta. En ella se resumen muchas de las preocupaciones que en Occidente comenzaron a aflorar en aquellos años: indagación en la vida interior, trato con lo simbólico, acercamiento a lo místico, aproximación a las culturas orientales y, fundamentalmente, el descubrimiento del tamaño del verdugo de la casa: el ego. La obra de Cadenas es, ilógicamente, una de las más apreciadas de nuestro tiempo. Desde la aparición de *Los cuadernos del destierro* y del poema "Derrota", el favor de los lectores no se ha hecho esperar. La obra de Cadenas se nutre de la experiencia psicoanalítica y del trato diario con la psicología arquetipal. Los mitos no le son desconocidos al poeta, así como tampoco le es ajena la batalla central de la vida de un hombre con sus demonios interiores. La depresión, el fracaso, forman parte del magna al que se sobrepone el poeta para escribir sus textos, de allí que su obra esté lejos de la superficie, y sea hija del silencio y la búsqueda de la paz interior. Poeta místico, pero o por ello exclusivamente circunscrito al misticismo de los cristianos. Su obra admite múltiples lecturas. Aquella metáfora del pozo de aguas profundas se ajusta perfectamente a la musculatura de su palabra poética. Su obra, como diría Bertold Brecht, es de las indispensables.

La coherencia de la obra de Alfredo Silva Estrada no está en discusión. Se levanta como una columna en medio de la selva. No es común que un poeta se ciña desde sus inicios a una estética y no deje de desarrollarla a lo largo de sus años. Geométrica, circular, abstracta, pero no por ello menos lírica, su poesía es como una casa

en construcción: están al desnudo los elementos que después se revestirán con las capas del tiempo. Memoriosa, pero no afecta a la nostalgia melancólica, su palabra recibe la fuerza de lo que ha macerado, de lo que viene de lejos. Empeñada en eludir el referente concreto, la obra de Silva Estrada se escapa de las precisiones espaciotemporales para habitar una suerte de sitio genérico, abstracto. Más que metafísica, su obra es filosófica en la medida en que trabaja con categorías del pensamiento occidental y las hace parte del poema, y a veces son el poema mismo. Es densa y como sujeta a un orden lógico implacable. No es fácil entrar en el reino de su obra, pero una vez adentro los signos giran con liviandad.

Si bien Guillermo Sucre es más conocido por su obra crítica (*La máscara, la transparencia*), su poesía está muy lejos de ser prescindible. Por el contrario, el peso de la vertiente crítica de Sucre ha impedido la justa valoración de su poesía. Digámoslo de una vez: su obra espera por ser leída sin prejuicios, con ojos dispuestos a leer, no a categorizar, no a juzgar. Desde el poemario *La mirada* (1970), se hizo manifiesta la condición central de sus operaciones poéticas: el ojo que mira, el ojo que ausculta en silencio. Responde así a un presupuesto de la poesía que su obra contempla: la imagen es el cuerpo del poema. Más aún, es la imagen la que se va constituyendo en mito, en signo, en símbolo en el imaginario del creador. De allí que los primeros territorios de la infancia sean fundamentales en el escenario de Sucre. La vastedad de sus predios orinoquenses, el verano de su tierra caliente, la pérdida de los padres, son algunos de los elementos que se conjugan con la mirada paradójica en Sucre. Acostumbrado a ver el envés de los objetos, el poeta no abandona su particular destreza para la complejidad, para la resolución polivalente de las cosas y los hechos. Su obra está signada por la misma inteligencia con que lee las construcciones de los otros, pero lejos están de ser piezas frías sus textos. Todo lo contrario, son

serenamente desgarradoras: se han levantado sobre los escombros del dolor y del abandono.

Perteneciente, como Sucre, a la generación de los sesenta, Ramón Palomares cultiva el habla de su pueblo. Natural de los Andes, y radicado en alguna estribación de la cordillera, el poeta trujillano ha trabajado con el habla popular con una pertinencia fuera de toda sospecha. Pero su obra va mucho más allá del rescate del habla común, se adentra en los laberintos del alma perpleja del que va y viene, del que amanece sobre un filo de la existencia. Las faenas de la tierra, las relaciones familiares, las expectativas, el azar, los trabajos de la naturaleza, son algunos de los árboles que cultiva en su bosque el poeta Palomares. Emparentado con el asombro que insufló el verbo de Vicente Gerbasi, el autor de *Adiós Escuche*, más que maravilloso frente al reloj de la naturaleza, alimenta la perplejidad del que no tiene respuestas y sin embargo las busca en ña domesticidad de las faenas. Precisos y provincianos, sus versos trascienden la anécdota hacia esferas universales.

Uno de los programas principales de la generación de los sesenta fue el de ensamblar arte y vida. Hacer de la acción creadora y de la acción política un solo frente coherente fue una senda trajinada por muchos, entre ellos el más disciplinado fue Víctor Valera Mora. Sus poemas se corresponden en lo estético con lo que en lo político se adelantaba. Sin embargo, con el paso de los años, sus versos más resistentes a los embates del olvido son los de amor. Su poesía revolucionaria es irónica, sarcástica y humorística, pero no se ha aposentado en el alma de los lectores juveniles como si lo ha hecho su palabra amorosa. Una alianza entre desfachatez y ternura hacen de sus poemas suertes de cartas amorosas que resumen episodios universales de la danza amatoria. El verso de Valera Mora discurre conversacional, alejado de los cánones de la formalidad “burguesa.” Su palabra ha hecho escuela en Venezuela, más allá de los años en

que irrumpió en la escena. Además, cultivó el verso largo, de cadena bíblica, narrativo, con la misma intensidad con que se adentró en el poema breve y fulgurante.

Como un puente entre los poetas de los sesenta y los de a generación de los años setenta, Eugenio Montejo ha ido tallando su propio árbol. Autor de una obra poética que suma lectores sin cesar, su palabra toda es integrante de una suerte de alfabeto personal que el poeta se ha hecho para explicarse al mundo. Su poesía es profundamente reflexiva, pero no por ello se aleja de las mejores metáforas. Por el contrario, trabaja las imágenes con una pertinencia envidiable, siempre ajustadas a la capacidad simbólica que ellas emanan. El árbol, los pájaros, las mudanzas, el viaje, la transitoriedad, el forastero, todos ellos elementos de un cosmos que no falla en su mecanismo de relojería, forman parte del sistema solar que Montejo ha ido estructurando con su palabra. Su dicción es clara, como le habría gustado a uno de sus poetas de cabecera, Antonio Machado, y su perplejidad religiosa ante la maravilla del mundo, constituye una suerte de homenaje para su otro maestro: Fernando Paz Castillo. Sus poemas son como flechas que van directo a la diana, sin perderse a sí mismos en los recodos del camino. Justos y sin desperdicios, como tallados por la mano de un orfebre.

Si Vicente Gerbasi hizo de Canoabo su sitio, y Ramón Palomares de Escuque el centro del universo, Luis Alberto Crespo ha hecho de su Carora natal el eje de su indagación ontológica. Con un discurrir entrecortado, telegráfico, al margen de la sintaxis común, el poeta de la brevedad y del fogonazo ha ido construyendo su propia versión de la realidad. Con una obra ya dilatada, Crespo recoge del remolino del tiempo los fragmentos que lo completan. Ha quedado marcado por la experiencia de la tierra seca, por la victoria del cactus en medio de la aridez. Pasa de largo frente a las consideraciones del lenguaje convencional para adentrarse en lo esencial de la imagen,

es un rastreador de nueces, siempre en diálogo con la naturaleza. Ella hace las veces de un espejo para que los hombres podamos comprender nuestros actos. Entre el aforismo y el epigrama, el poema de Crespo se abre paso para emitir sus noticias. El mundo no es miel sobre hojuelas parece decirnos desde su paisaje caballeresco el jinete que galopa en busca de sí mismo.

José Barroeta, con un lenguaje distinto al de su paisano Palomares, da vueltas alrededor de universos familiares. Busca el papel que le corresponde en el teatro de la comunidad en que se menciona su nombre. Afecto al verso sentencioso y a la gravedad del drama, su poesía no se detiene en las enseñadas del humor o del gracejo, lo suyo es la constatación de la sangre como personaje principal de nuestra historia. La ferocidad del paso del tiempo es suya, la muerte también lo es. Barroeta es un creador de imágenes deslumbrantes que encajan sin mácula en el río de un discurso suntuoso. Su lenguaje es un lujo de melodía y exactitud. Sonoros y significantes, sus versos se hacen a la mar como si el destino ofreciese algo distinto al naufragio.

La poesía de Reinaldo Pérez Só suele estudiarse junto con la de Crespo. Ambos alzaron la voz por primera vez en la década de los setenta, ambos cultivan el poema breve, ambos son herederos inmediatos del fracaso de los grandes relatos imperantes durante la década anterior, ambos son hijos del repliegue que sobre sí mismos iniciaron los poetas venezolanos, después del cambio de rumbo. El poeta valenciano ha bebido en muchas fuentes, entre ellas la de la poesía brasileña y la de la poesía oriental. Paralelo a su vocación ha corrido su trabajo encomiable como editor de la revista *Poesía*, donde se han dado cita a lo largo de veinte años los mejores poetas del continente americano. El viaje interior que propone la obra de Pérez Só tiene como protagonista al ego y sus trampas, la comedia y el drama que escenifican los demonios interiores y el juez rector

de nuestros actos. Paradójica, inteligente, afecta al poder escueto y simbólico de las cosas, los versos breves de Pérez Só resultan insoslayables.

Hanni Ossott comenzó a hacer poesía en los años setenta contagiada por el furor espacial y abstracto que inundó aquella época. Felizmente, alcanzó su propia voz a partir del poemario *Hasta que llegue el día y huyan las sombras* (1983), para luego sellar su momento culminante con un libro estremecedor: *El reino donde la noche se abre* 1987. Allí puede leerse uno de los grandes poemas de toda la historia lírica nuestra: “Del país de la pena”, suerte de mosaico psicológico que dialoga con el clima exterior y nos va llevando hacia las interioridades del alma, con una linterna encendida. La obra de Ossott se teje a partir de referencias biográficas particularmente ubicadas en el universo de la infancia: allí está una de sus mayores canteras. La casa, los padres, su lugar en el coro de los hermanos van haciéndole un nudo en la garganta, del que el poema es liberación. Sus largos poemas son como monólogos interiores donde los interlocutores son sus propias máscaras. El conflicto entre el mundo y su propia incomodidad, es la fuente nutricia de sus versos. No exagero un ápice si afirmo que la segunda mitad de su obra es de lo mejor que se ha escrito en Venezuela en los años recientes, un verdadero acontecimiento para nuestra literatura.

Cuando Alejandro Oliveros publicó *El sonido de la casa* (1983), los lectores celebramos la ocurrencia. Para entonces era el primer poemario que retomaba el hilo de una tradición casi desconocida por los venezolanos: la de la poesía anglosajona. Oliveros había vivido largos años en Nueva York, formándose al alero de las lecturas de Pound, Eliot y Lowell, tallando su propia estética en el océano de estos autores extraordinarios. Desde aquel libro y hasta nuestros días Oliveros continúa cultivando el poema largo, que ofrece un impulso narrativo, donde se hayan referencias cultas, como puede

ser la ópera o las artes plásticas renacentistas, junto a ubicaciones espaciales venezolanas o disertaciones sobre tópicos diversos. Con un claro sentido de la musicalidad Oliveros avanza con sus versos hacia constructos complejos, intertextuales, que suponen un lector naturalmente familiarizado con las expresiones de la razón y el alma occidental. Su voz es casi única entre nosotros. Ha sido uno de los que abrió una puerta y modificó cierta uniformidad del panorama.

Hasta aquí nuestra reseña de los autores escogidos. Todos los momentos generacionales significativos del siglo XX encuentran a un autor representativo. De a famosa *Alborada* (Salustio González Rincones), de los tiempos en que irrumpió la *Generación del 18* (José Antonio Ramos Sucre, Fernando Paz Castillo y Enriqueta Arvelo Larriva), de la camada de la *Generación del 28 y la Vanguardia* (Antonio Arráiz), del legendario grupo *Viernes* (Vicente Gerbasi), de los que surgieron en la década de los cuarenta (Juan Liscano), de los precursores del sesenta (Juan Sánchez Peláez) de la *Generación de los sesenta* (Rafael José Muñoz, Rafael Cadenas, Alfredo Silva Estrada, Guillermo Sucre, Ramón Palomares y Víctor Valera Mora), de los que fungen de puente entre los sesenta y los setenta (Eugenio Montejo), así como los que nacen a la publicación en la década del repliegue (Luis Alberto Crespo, José Barroeta y Reinaldo Pérez Só), hasta llegar a la solitaria Hanni Ossott y el no menos solitario Alejandro Oliveros.

No me arriesgo a seleccionar autores de los grupos *Tráfico* y *Guaire* porque apenas han pasado quince años de su impronta y no dispongo de la distancia necesaria. Además, esta antología se detiene en obras que ya tienen un cuerpo formado y pueden tenerse como un aporte definitivo. Por esta razón tampoco me arriesgo con la promoción insospechada de voces femeninas de los años más recientes.

Quedan en sus manos veinte visiones del mundo, veinte perplejidades, veinte respiraciones interiores, veinte maneras de estar sobre la misma tierra. Si algo puede distinguir el tejido humano de un país es la obra de sus creadores, y entre todas ellas, la obra del poeta es la que se acerca más peligrosamente a la región donde late el corazón. No en balde Octavio Paz la llama “la otra voz”. Esa voz alterna, si la que no puede comprenderse la voz de la superficie, es la que ustedes tienen entre manos.

Francia en la literatura venezolana

Para auscultar la influencia de Francia en la literatura venezolana necesariamente tendremos que referirnos a los estudios panorámicos de nuestra literatura, ya que son estos los que han abordado una visión de conjunto y nos permiten ubicar en el mapa las zonas de influencia. Además, en algunos casos, no será la literatura francesa la que incida en el espíritu del creador literario venezolano sino un cuerpo de ideas, una cultura, un movimiento filosófico nacido o alimentado por Francia, del que las letras serán tributarias o fuente inicial.

Las aproximaciones a la literatura venezolana con un propósito totalizante no abundan. Contamos con *La literatura venezolana en el siglo XIX* (1906) de Gonzalo Picón Febres; *Formación y proceso de la literatura venezolana* (1940) de Mariano Picón Salas; *Panorama de la literatura venezolana actual* (1973) de Juan Liscano; *Noventa años de literatura venezolana* (1993) de José Ramón Medina y *Literatura venezolana del siglo XX* (2009) de quien esto escribe. Acercamientos parciales se han efectuado más y con muy buenos resultados. Anoto los trabajos de Orlando Araujo y Julio E. Miranda sobre narrativa; los de Guillermo Sucre, Elena Vera, Joaquín Marta Sosa y *El coro de las voces solitarias-Una historia de la poesía venezolana* (2002) de quien escribe, sobre poesía; los de Miguel Gomes, Gabriel Jiménez Emán y Oscar Rodríguez Ortiz sobre ensayo; los de Rubén Monasterios y Leonardo Azparren Jiménez sobre teatro. Escasean, pues, los que de un solo envión examinan el devenir histórico de nuestras letras.

Así, tenemos que los dos merideños Picón estudian el siglo XIX, mientras Liscano, Medina y este servidor se ocupan exclusivamente de la centuria que concluyó hace 18 años. A las dificultades de lectura del siglo XIX se le suma un problema de orden estructural, que finalmente resolví de la manera más simple, guiado por el norte de hacerles el camino más simple a los lectores. Al descartar otras opciones, escogí la de la estructura genérica, lo que hace de este breve recuento una relación dividida en tres partes y con la confesión añadida de que una posible cuarta no aparecerá porque no la conozco a fondo, y porque presenta problemas propios difíciles de resolver. Me refiero al teatro; añadido que no estoy solo en estas dificultades y la razón estriba en que el teatro va más allá del texto como tal, y supone evaluaciones extraliterarias que lo tornan un fenómeno que se nos escapa de las manos. Felizmente, no faltan en Venezuela quienes se aproximen al teatro con pertinencia y solvencia.

Dilucidado este aspecto, volvamos al río central que nos lleva aguas abajo y aclaremos que sobre cada género remontaremos el río hasta sus inicios en la independencia, buscando ubicar la impronta francesa, y bajaremos hasta nuestros días, con la necesaria prudencia para sopesar nuestros tiempos actuales. Nos la jugaremos con títulos y autores que consideremos fundamentales. De libros, no de otro objeto está levantado el cuerpo de nuestra literatura.

La poesía nacional y el influjo del país de Baudelaire

La poesía venezolana desde Juan de Castellanos hasta Yolanda Pantin ha sido generosa no sólo por su cuantía, sino por lo plural que ha sido. Ha contemplado en su catálogo desde el melodioso verso de Andrés Eloy Blanco hasta el tormentoso y singular, del también cumanés, José Antonio Ramos Sucre. Ha alimentado el

fuego del poema que inventaría la realidad y el del que la sintetiza, la resume. Entre estos dos extremos se ha movido esta voz ronca y, a veces, inasible de la poesía.

El primero que se ve urgido por el peso de una realidad por nombrar es Juan de Castellanos. No faltan quienes piensan que su obra es más la de un cronista que la de un bardo. En todo caso, fue escrita en verso y sesudamente estudiada por Isaac J. Pardo. Allí está, como el testimonio poético de una época que no se caracterizó por las luces (la imprenta llega a Venezuela poco antes de 1810) aunque, paradójicamente, la Venezuela colonial será la que dé dos espíritus universales de incontestable valor: Francisco de Miranda y Andrés Bello. Este último, es el eslabón que sigue en la cadena de la poesía. El propio Bello ha relatado cómo los viajeros europeos se sorprendían con el fino espíritu caraqueño de finales del siglo XVIII, tan dado a las veladas poéticas, teatrales y musicales.

En los primeros poemas de Bello queda expresado el talante plácido y bucólico de la Caracas pre-revolucionaria. De la década de los años veinte son sus dos grandes poemas, ya escritos en Londres, “Alocución a la poesía” y silva “A la agricultura de la Zona Tórrida”. Luego, en 1843, en Chile, publica un poema en homenaje a Víctor Hugo: “La oración por todos. Imitación de Víctor Hugo”, donde se hace evidente la lectura del gigante de las letras de Francia. También consta que Bello dominaba el francés, de hecho fue traductor de visitantes extranjeros en Caracas en los años finales del período colonial. La cultura francesa le era cercana desde su juventud caraqueña, sin la menor duda. Él mismo le refiere a su biógrafo Miguel Luis de Amunátegui (*Vida de don Andrés Bello*, 1882) que cuando recaló en La Guaira el bergantín *Serpent* con los papeles que conminaban a reconocer a José Bonaparte como Rey, el teniente francés Paul de Lamanon subió de inmediato a Caracas a presentarse, investido de autoridad, ante el Capitán General Juan de

Casas, quien le encargó la traducción a él, el joven Bello, entonces oficial de secretaría de la Capitanía General, en 1810.

Entre los poemas neoclásicos del humanista Andrés Bello y la erupción del Romanticismo, los autores se esmeraban en beber en las aguas latinas y en hacer versiones de episodios clásicos. De este período son los apellidos Aranda y Ponte y, también, Sistiaga, que pronto abrieron las puertas a la generación de Cecilio Acosta, Juan Vicente González, Rafael María Baralt y Fermín Toro. De estos neoclásicos y románticos, el más destacado por su obra será Baralt, aunque muchos lo nieguen. De Acosta no quedó en poesía mucho más que su famosísimo poema “La casita blanca”. La prosa de Toro y la vehemencia política de González opacaron sus versos y, en ambos casos, se impone una relectura. A la obra de Baralt se le olvida con frecuencia porque se le estima muy apegada a preceptos clásicos, cuando sus compañeros González y Toro detonaban otras bombas. Con el tiempo, espero, crecerá su acompañada y sosegada dicción. En cualquier caso, la influencia de la literatura francesa en Baralt no es evidente. Imposible imaginar que no hubiese leído a los clásicos franceses, pero estos no parecen habitar en los resquicios de su obra. En verdad, el español fue el epicentro de sus indagaciones literarias, así como Venezuela fue el eje de sus trabajos históricos.

Pero, no son los anteriores los poetas más populares del Romanticismo criollo. Ese puerto lo tienen ganado José Antonio Maitín con su “Canto fúnebre a la señora Luisa Antonia de Maitín” y Abigaíl Lozano con su “Crepúsculo.” Poco antes, José Heriberto García de Quevedo y Antonio Ros de Olano habían puesto su semilla en la popularización del Romanticismo. Luego, como era de preverse, lo vernáculo da su toque propio. Así fue como nuestro Romanticismo se hizo nave de nuestra sentimentalidad, nuestra sensualidad, nuestras riquezas y pérdidas.

Veamos ahora de dónde surgió el Romanticismo y el papel de Francia en este movimiento. El maestro Isaiah Berlin es autor de un estudio extraordinario *Las raíces del romanticismo*, y en él puede leerse una definición precisa:

“Esta es, según lo puedo comprender, al esencia del movimiento romántico: la voluntad y el hombre como acción, como algo que no puede ser descrito ya que está en perpetuo proceso de creación; y no es posible siquiera decir que está creándose a sí mismo, ya que no hay sujeto, sólo hay movimiento. Este es el núcleo del romanticismo.”

(Berlin, 2000: 183).

Recordemos que el Romanticismo nace como una reacción al Racionalismo de la Ilustración. En otras palabras, una reacción contra el mundo racional que fue instaurándose en Occidente. No es gratuito, entonces, que el primer Romanticismo haya surgido en Alemania e Inglaterra, y luego hallase tierra fértil en Francia, también. En todo caso, hay un Romanticismo vernáculo o criollo, y en alguna medida bebió de aguas románticas francesas, así como de inglesas, alemanas y, por supuesto, españolas.

Por otra parte, refiere Berlin que el Romanticismo dio pie al nacimiento de otro movimiento netamente francés: el Existencialismo. Un cuerpo de ideas posterior que tuvo una señalada importancia en el mundo occidental y que halló puertas al campo gracias al Romanticismo anterior, según Berlin. De modo que si el Romanticismo fue una reacción contra el racionalismo ilustrado francés, también fue antecedente de otro movimiento que

nació a orillas del Sena: el Existencialismo. Por otra parte, antes he reflexionado sobre estos temas y conviene referir lo que dije en *El coro de las voces solitarias* sobre el particular, ya que contribuye a aclarar el asunto. Afirmé:

“En la raíz del surgimiento del Romanticismo está la negación del Neoclasicismo, así como en la aparición del Neoclasicismo estuvo el interés por sepultar la efusividad barroca. Aunque estas oscilaciones no pueden verse como la ocurrencia de un péndulo en su vaivén, lo cierto es que en esta secuencia fue así. Pero al visitar la tierra prometida del Romanticismo es necesario hacer algunos deslindes. El primero: no fue exclusivamente un movimiento literario, fue una propuesta climática, un cambio de vida, una alteración de los ángulos de visión. De allí que su expresión literaria sea uno de los caminos que encontró el torrente romántico para expresarse. La vida política también fue pasto de su fuego. De hecho, las guerras de independencia de las colonias españolas en América estuvieron inspiradas por dos hechos centrales: la revolución francesa y la independencia de los Estados Unidos. No exagero si afirmo que la independencia que logra Bolívar es un cetro romántico, entregado a un personaje arquetipal del Romanticismo: el propio Libertador. Este personaje lo encarnó Bolívar con tanta exactitud, que la epifanía de sus victorias, las traiciones que sufre, y la soledad de su muerte, en medio de la asfixia del tuberculoso, son todos episodios de un héroe romántico.

El Romanticismo no puede entenderse sin el surgimiento de la Modernidad. Esta adviene, como sabemos, con la operación crítica, con la razón que se empeña en echar por tierra los castillos que ella misma ha construido, y nada más crítico de los espacios racionales que el propio Romanticismo. De modo que, paradójicamente, el Romanticismo surge del seno de la Modernidad, a enfrentar lo que ella misma levanta. De allí que su operatividad asuma,

probablemente sin saberlo, una estrategia típicamente moderna: mientras siembro árboles voy afilando el machete con el que voy a cortarlos. De modo que el Romanticismo no puede entenderse sin la Modernidad: aunque el primero niegue, en su operación negadora está siendo profundamente moderno, profundamente revolucionario.

Pero si el Romanticismo tiene en Juan Jacobo Rousseau a su modelador socio político, en poesía encuentra a sus primeros cultores en Alemania e Inglaterra. Holderlin, en Alemania, y, Wordsworth (con sus *Baladas Líricas*, 1798, a orillas de los lagos del *Lake District* en el noroeste de Inglaterra) Coleridge, Shelley, Blake, enfilan sus lanzas en contra del Racionalismo, y abogan por una poesía de circunstancia propia, de íntimos recintos espirituales, de paisajes interiores como espejos de los que la naturaleza brinda en su esplendor. El Romanticismo se propuso darle la espalda a las construcciones intelectuales que olvidaban el temblor vital, en ese sentido proclamaba un matrimonio entre la vida y el arte, un matrimonio indisoluble que trabajara más con el cuerpo y la realidad que con los ideales aéreos. Puede afirmarse que el Romanticismo reaccionó en contra del espíritu racionalista; frente a la petrificación que éste fabricó, ofreció la flexibilidad de sus efluvios.” (Arráiz Lucca, 2002: 31). Suscribo lo que afirmé hace ya 16 años: si bien el Romanticismo literario no nace en Francia, no es menos cierto que como movimiento político halló en Rousseau a un cultor y modelador de primer orden, y es imposible negar la influencia de Rousseau en el instrumental ideológico de Simón Bolívar. Volvamos a la literatura.

Con menor resonancia pública, pero no por ello menos considerables, los nombres de José Ramón Yépes y de José Antonio Calcaño son imprescindibles. Este último, perteneció al clan de los Calcaño, quienes cultivaron diversas artes con igual factura

estética. Calcaño logró combinar cierto acento popular con momentos inocultablemente elaborados y cultos, tocando así los dos extremos del Romanticismo criollo. Yépes, nacido a orillas del lago de Maracaibo, dibujó su sentida “Balada marina”, atendiendo a los valores patrios y la sentimentalidad criolla.

Entre el Romanticismo y la insurgencia del Modernismo, el Parnasianismo tuvo la palabra en Venezuela. Las voces de Manuel Fombona Palacio y Jacinto Gutiérrez Coll se dejaron escuchar entonces. Sobre el Parnasianismo, conviene recordar que: “Nace en Francia como una reacción, un llamado al orden, frente a los excesos del Romanticismo. Pero, no hay manera de entender al Parnasianismo si no se le estudia como una de las manifestaciones que buscaba salir del laberinto romántico, desde el Romanticismo mismo, para ir hacia otras dimensiones. En tal sentido es que debe tenerse en cuenta que el Parnasianismo es anterior al Modernismo por muy pocos años, y mientras uno es de raigambre europea, el otro es una invención americana. Es común a ambos el diagnóstico de agotamiento en que se encontraba el Romanticismo, y ambos se mueven a partir de allí en busca de oxígeno. Ahora bien, si el diagnóstico de agotamiento retórico del Romanticismo es severo en Europa, cómo podría ser en América, donde el Romanticismo presentaba las características que ya conocemos.

París es la ciudad donde se inicia la reacción parnasiana. Alrededor de la revista *Le Parnasse Contemporain*, publicada entre 1866 y 1876, y animada por Leconte de Lisle, José María Heredia, Sully Prudhomme y Théophile Gautier, entre otros. La reacción proponía una dupla distinta a la del Romanticismo, arte y vida, y se pronunciaba por la de arte y ciencia, añadiéndole la coletilla según la cual debían ir juntos, pero sin confundirse. El ensayista Luis Beltrán Guerrero definía a la lírica parnasiana como: “Poesía de severa precisión formal, de objetiva impasibilidad, exótica y erudita,

refinada y exacta, arqueológica y contemplativa.” En verdad, lo que buscaba decir el ensayista es que el Parnasianismo, como lógica reacción frente al Romanticismo, buscaba negar la fuente de la retórica romántica: la efusión individual, la confesión personal. De allí que la emocionalidad estuviese proscrita del campo semántico parnasiano. Si los poetas románticos cantan, gimen, se cuecen en sus martirios, los parnasianos buscan la serenidad marmórea de los griegos. Algunos críticos e historiadores, que le ponen mucha atención a las luchas de poder en el intramundo literario, le asignan gran peso a la intención parnasiana de estremecer el trono de Víctor Hugo, y no les falta razón, pero las luchas por el poder del convento poético no son los únicos motores de estas revueltas líricas.

El crítico Julio Calcaño, en el prólogo a las *Obras Literarias* de Heraclio Martín de la Guardia, entrega una definición del parnasianismo, dice: “Para el parnasiano la poesía es el arte de versificar con propiedad, delicadeza y corrección. La propia definición está diciendo que no es más que una de las calidades de la poesía: pero el parnasiano no piensa gran cosa en conmover, en impulsar la meditación o desatar las lágrimas o regocijar el espíritu con rasgos de ingenio; su ahínco lo pone en deslumbrar, en causar admiración con la belleza del verso y de la rima, la armonía del ritmo, la viveza de la imagen y el brillo del colorido.” En el fondo, de lo que habla Calcaño es de la devoción griega de los cultores del parnasismo, de hecho, Leconte de Lisle, a quien se le tenía por un hombre ilustrado y viajado, se le atribuye la incorporación y el trabajo con el mundo helénico, después de su viaje juvenil a Grecia. Pero no le eran ajenas a este poeta ni la cultura india, ni la tragedia griega, ni Homero. En el prefacio que él mismo redactó para su libro, *Cantos antiguos* (1852), puede atisbarse una suerte de declaración de guerra y de proclama de los propósitos de esta respuesta al Romanticismo decadente.

El último parnasiano que hubo en Venezuela fue el poeta zuliano Jorge Schmidke quien, en su discurso de incorporación como Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua, afirmaba: “La nueva generación poética, convencida de que el devaneo, y de que la negligencia de la forma son síntomas característicos de la infancia del arte, la nueva generación poética se distingue mayormente por el cultivo severo de esta desdeñada forma y por la precisión matemática de las ideas.” Aquí, convendría preguntarse si en el caso venezolano, la aparición del Parnasianismo y del Positivismo no fue concomitante. Pues sí, y lo fue apelando a la autoridad de la ciencia, frente a la gratuidad en que caía con facilidad el Romanticismo criollo. Por eso decía al principio que el Parnasianismo fue un llamado al orden, como también lo fue el fervor científico que alentaba al Positivismo. Sin embargo, no está demasiado claro el panorama parnasiano venezolano, y la razón es muy sencilla, los poetas que prendían velas frente a este altar no fueron absolutamente puros en su ofrenda. Quiero decir, en la poesía parnasiana nuestra se hallan rastros del Romanticismo que esa misma poesía enfrentaba. Incluso, algunos poetas se inician en la reacción parnasiana y luego regresan al Romanticismo de galería que les valía el favor de los lectores. Además, con inusitada frecuencia los lectores críticos no supieron discriminar entre el Parnasianismo y la vuelta a cierta rigidez propia del Neoclasicismo. De modo que con frecuencia creyeron encontrar rasgos parnasianos en poetas que estaban trayendo de nuevo la severidad marmórea de cierto neoclasicismo autoritario. Estos dos elementos: la turbia separación de las aguas con el Romanticismo, y la confusión entre la vuelta al Neoclasicismo y la actitud parnasiana, hacen delicado el trabajo de construcción de un árbol genealógico parnasiano. Sin embargo, veamos, caso por caso, la obra de algunos de los poetas de nuestra nómina parnasiana.” (Arráiz Lucca, 2002: 55).

Como vemos, el Parnasianismo francés halló tierra fértil en Venezuela en una reacción anti-romántica, encarnada por un puñado de poetas de significación. Del Romanticismo el poeta más significativo será Juan Antonio Pérez Bonalde, la voz más importante después de la de Bello en el siglo XIX venezolano. Este poeta se ausentó por años del país y se formó en otras lenguas, de las que llegó a dominar y traducir tres, se hizo cosmopolita y logró acercarse al Romanticismo de otras geografías. Fue bastante más allá del ibérico, que era el más influyente en el nuestro, y se adentró en el alemán y el anglosajón. Así fue como su propia voz se hizo más profunda, alejándose del grito para acercarse al susurro y a otros matices valiosísimos. Su “Poema al Niágara” y su “Vuelta a la patria” bastan para tenerlo como figura ineludible en el devenir de la poesía venezolana, destacándose notoriamente sobre sus contemporáneos.

En el tránsito hacia el Modernismo, el Criollismo alzó su voz, junto con otras voces que, rezagadas, entonaban un canto aún romántico. Los nombres de Andrés Mata y Gabriel Muñoz, así como el de Udón Pérez se recuerdan entonces. Francisco Lazo Martí publica su “Silva criolla”, salvando al Criollismo del peligro de la mera descripción costumbrista. Esto ocurre en paralelo con el surgimiento del Modernismo en nuestra poesía, que tiene a Rufino Blanco Fombona, Alfredo Arvelo Larriva y José Tadeo Arreaza Calatrava como sus más altos cultores. Si Lazo Martí está tejiendo sus versos criollistas, Arvelo Larriva recoge el cauce del humor nuestro en registro modernista, mientras Arreaza se propone la confección de una epopeya de las faenas modernas. A la “Silva criolla”, ya citada, se suman los “Sones y canciones” de Arvelo y el “Canto a Venezuela” y el “Canto al ingeniero de minas” de Arreaza. Como vemos, conviven en una etapa de transición tanto rasgos criollistas como románticos, como modernistas, señalándonos que

la delimitación entre las tendencias es imposible establecerla con precisión.

El Modernismo llegó a su fin de manos de la Generación de 1918. Sin duda, y a juzgar por la calidad de los poetas, una de las más fértiles de la poesía venezolana. Su importancia no radica en sus posiciones estéticas iniciales, sino en las obras que lograron concluir después. Fue, también, una generación disímil y hasta contradictoria: a ella pertenecieron un finísimo espíritu como el de Enriqueta Arvelo Larriva, dada siempre a las honduras de la intimidad, y un bardo en conexión directa con las manifestaciones de la venezolanidad: Andrés Eloy Blanco. Son, además, fundamentales para el estudio de esta generación, las obras de Fernando Paz Castillo, Luis Barrios Cruz, Luis Enrique Mármol, Jacinto Fombona Pachano, Rodolfo Moleiro y, por supuesto, el incómodo José Antonio Ramos Sucre. Este último, realmente ascendido al cielo por la generación de los años sesenta.

En cuanto a las influencias francesas de esta Generación de 1918, nadie más autorizado que Fernando Paz Castillo para precisarlas:

“La generación del 18 en mi concepto cumple un papel dentro del desarrollo de nuestra cultura. Define la reacción contra el positivismo, que tímidamente ya se había iniciado. Se inclina francamente hacia la corriente espiritualista que invade el mundo. Es una generación de cultura principalmente francesa. Por consiguiente, es justo que reciba y capte, bien en el propio ambiente y en la enseñanza del maestro, bien de segunda mano en versiones españolas, la influencia de Bergson. Yo no vacilaría en decir que fue una generación bergsoniana,

tanto por el sentido poético de su filosofía como por su posición elegante en la vida intelectual de la época.”

(Paz Castillo, 1995:74)

Como es sabido, Henri Bergson (1859-1941) fue un filósofo francés que reaccionó contra el Positivismo, diseñado originalmente por otro francés, Augusto Comte (1798-1857), que tuvo una enorme influencia en todo el mundo occidental y que veremos cuando abordemos el género del ensayo. En lo que a la poesía se refiere, los poetas venezolanos de la Generación de 1918 comulgaron con la reacción de Bergson contra el Positivismo y a favor del Espiritualismo y el Vitalismo. Es decir, suscribieron el proyecto de morigerar el Racionalismo Positivista a favor del Humanismo bergsoniano y del Idealismo, que según Paz Castillo fue la impronta que más sedujo a su generación. No obstante lo dicho por el gran poeta caraqueño, esta influencia se advierte en su obra, en la de Rodolfo Moleiro, en la de Jacinto Fombona Pachano, pero no en la de Andrés Eloy Blanco, cuya poesía era evidentemente cercana al espíritu español.

Por su parte, José Antonio Ramos Sucre leyó con fervor algunas obras de la literatura francesa, dejemos que sea él mismo quien lo exprese en una carta que le envía a su hermano Lorenzo, el 24 de marzo de 1921. Afirma:

“La Ilíada, La Odisea, Plutarco y Virgilio, El Edda o sea la Mitología escandinava (este último libro te lo consigue Francois Jarrin, Rue des Ecoles 48 o J. Gamber, Rue Danton 7), la Divina Comedia, Orlando Furioso por

Ariosto, Don Quijote en español, el Fausto de Goethe, el Telémaco, las Mil y una Noches.

Leer, aunque no los tengas:

Teatro inglés (Shakespeare), Teatro español (Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Alarcón) Teatro griego (Esquilo, Sófocles, Eurípides), Teatro francés (Molière, Racine y Cornielle). Con leer algún drama de cada autor te basta.

Te basta leer algún ejemplar de cada tipo de novela: Novela picaresca (Gil Blas). Novela de casualidades inverosímiles (Tres Mosqueteros). Novela histórica (Walter Scott). Novela típica de Inglaterra (Dickens, Jorge Elliot que es mujer). Novela típica de Francia (Balzac). Novela típica de Rusia (Dostoyevsky). Novela típica de España Moderna (Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, el dramático es Ruiz de Alarcón).

Los mejores manuales de historia universal son los de Duruy, y la mejor historia de Venezuela es la de Baralt que debes tener propia.

El día que hayas leído todo esto poseerás una cultura literaria enorme. Ya ves, no es necesario leer muchos libros, sino los libros característicos de cada nación y de cada época."

(Ramos Sucre, 1980: 451)

Imposible que a un hombre de la cultura de Ramos Sucre le fuera ajena la literatura francesa, al igual que a Salustio González Rincones, el poeta de la promoción de la revista *Alborada* (1909), que vivió en París muchos años y murió muy joven en la travesía entre Francia y Venezuela, del mal de la época.

A la generación de 1918 le siguió la de la Vanguardia. Esta tuvo en *Áspero* de Antonio Arráiz un detonante, en 1924. La Vanguardia, propiamente, estuvo integrada por Pablo Rojas Guardia, Luis Castro, Miguel Otero Silva y Carlos Augusto León quienes, evidentemente, entregaron sus versos por un propósito revolucionario en el terreno político. Los trabajos del tiempo que, dicen, van poniendo las cosas en su sitio, fueron decantando las obras de estos poetas de la Generación de 1918 y de la Vanguardia, al punto que lo mejor de sus creaciones surgió después de sus momentos de irrupción generacional. Es el caso de Paz Castillo con “El muro” (1964); de Luis Barrios Cruz con *Respuesta a las piedras* (1931); de Luis Enrique Mármol con *La locura del otro* (1927); de Jacinto Fombona Pachano con *Las torres desprevenidas* (1940), de Rodolfo Moleiro con *Tenso en la sombra* (1968) y del desmesurado Ramos Sucre con sus tres libros: *La torre de Timón* (1925), *Las formas del fuego* (1928) y *El cielo de esmalte* (1928). A la nómina anterior se suman dos poetas singulares: Alberto Arvelo Torrealba quien, más adelante, nos dejó su recordado *Florentino y el diablo* (1957), y el extrañísimo Salustio González Rincones, cuya obra singular casi no se conoció en su momento en Venezuela y fue luego, gracias al trabajo de antólogo de Jesús Sanoja Hernández, cuando pudimos conocerla, en la *Antología Poética* publicada por Monte Ávila Editores en 1977.

Es evidente que la Vanguardia venezolana forma parte de una eclosión unánime en el arte del mundo occidental. En tal sentido, suscribo lo dicho antes, en cuanto a la influencia determinante de Guillaume Apollinaire en los movimientos vanguardistas del mundo, y en cuanto a haber sido París el epicentro de este movimiento del arte: “La vanguardia no fue, como sabemos, un movimiento literario exclusivamente; fue un movimiento estético, fruto de circunstancias históricas, que atañó a todas las esferas del arte y, en consecuencia, de la política, de la vida social; todas la esferas de la realidad fueron

tocadas por su influjo en movimiento de ola: dando y recibiendo. La comunión entre diversas manifestaciones del arte fue su signo: ¿cuánto no le debe el simultaneísmo de Apollinaire al cubismo? ¿No es evidente la relación entre los procedimientos simultaneístas y la técnica cinematográfica? Pero el trasvase no fue solo genérico; también lo fue geográfico o, lo que es lo mismo, cultural: ¿de dónde vienen los *haikú* que de súbito comienza a cultivar el poeta mexicano José Juan Tablada? ¿No seguía entonces la ruta ya señalada por Darío en su búsqueda oriental? Si algo caracteriza a la Vanguardia, y ciertamente en analogía con el Romanticismo y el Modernismo, fue llevar la búsqueda hasta sus consecuencias más arriesgadas: el Cosmopolitismo estuvo de la mano de su pariente más cercano: lo mestizo, lo vario; de allí que la indagación traspasó las lenguas y, más que políglota, fue polilingüe en el sentido combinatorio simultáneo; pero también fue poliforme y acercó a disciplinas del arte, en su afán combinatorio, que antes no sobrepasaban la vecindad...

Pero Apollinaire no se queda quieto: frente a sus hazañas espaciales sobre el blanco del poema, ¿qué puede significar la rima? Nada, su sentencia de muerte acaba de ocurrir: nace el verso libre; adiós al corsé de la rima, adiós a los metros, campo libre para el poema directo, campo libre para todas las formas. Estamos en dos guerras: la de las trincheras, a la que ha ido también Apollinaire, y la de las palabras y las formas y las imágenes. De aquellas batallas regresa con el vómito en la boca el poeta, y pronuncia, en 1917, su manifiesto intitulado "El espíritu nuevo", su última conferencia, muere en 1918. Afirma: "El espíritu nuevo admite las experiencias literarias aún más arriesgadas, y esas experiencias son a veces poco líricas. Por eso el lirismo en la poesía de hoy no es más que un patrimonio del espíritu nuevo y se conforma a menudo con búsquedas e investigaciones sin preocuparse en darles significación lírica. La sorpresa es el más importante resorte nuevo."

Al mismo tiempo, Tristán Tzara, un húngaro enfebrecido, ha sido el catalizador de la misma impronta de Apollinaire; es el formalizador de lo que está en el ambiente: Dadá. Todo y nada o, mejor aún, la negación de todo para el surgimiento de algo. Que nada quede en pie para que todo se levante; frente a todo, nada; frente a la razón, lo absurdo. El movimiento dadaísta es naturalmente provocador, erosivo, abrasivo; sus integrantes son los precursores de la *performance* de hoy, los que primero toman conciencia de la conceptualidad del arte, de su futilidad, de su delicuescencia espectacular: se consume en un acto.

La capital de toda esta revuelta es París, y es en ella donde Apollinaire y Tzara ofician sus misas, y es allí también donde un compañero de viaje rompe lanzas por su lado: André Breton. Sin los descubrimientos de Sigmund Freud, en Viena, lo que va a llamarse el surrealismo no habría existido. Su deuda es evidente: el arte ahora va a darle respuesta a ese otro mundo hallado por Freud: el subconsciente, algo que está por debajo de lo otro, algo subracional, algo que nos visita en sueños y cuyas imágenes son imposibles. De allí a la escritura automática hubo un paso: el sueño de Breton tomaba cuerpo sobre el papel; sin la mano de la razón iban llegando hasta la página en blanco los hijos naturalmente oníricos de aquella experiencia inédita. La partida de nacimiento de esta experiencia arroja una fecha: 1924, año del Manifiesto Surrealista redactado por André Breton. Ya la vanguardia ha llegado al centro del laberinto, donde brama el minotauro. Será desde allí desde donde irradie su influjo." (Arráiz Lucca, 2002:125-127).

La muerte del general Gómez, el 17 de diciembre de 1935, condujo a que en el año siguiente se iniciará un ciclo de eclosiones de diverso signo. La poesía no estuvo ausente y dejó lo suyo con el grupo *Viernes*. Inspirado por la-rosa-de-los-vientos de los navegantes, este grupo le abrió las puertas al mundo. En él cerraron

filas Vicente Gerbasi, José Ramón Heredia, Pascual Venegas Filardo, Luis Fernando Álvarez, Otto D`Sola y Pablo Rojas Guardia. El espíritu de *Viernes* es múltiple, como el emblema de la Rosa de los vientos lo proclama, pero el aliento predominante es el del Surrealismo.

“De todos los ismos inaugurados por la vanguardia, el más cercano a los viernistas es el del surrealismo, pero no el surrealismo en su versión afecta a las experiencias de la escritura automática, sino al surrealismo como licencia, como clima propicio para indagaciones en los territorios de lo onírico, del subconsciente, del misterio. Más que imágenes imposibles, frutos de alucinaciones oníricas, lo que este surrealismo viernista busca es la articulación de la voz profunda, la de las entrañas... Además de sus propias obras, que algunos comienzan a publicar a partir de 1936 en ediciones auspiciadas por el propio grupo, en la revista que comienzan a producir a partir de 1939, y hasta 1941, dieron a conocer unos autores que los lectores venezolanos desconocían casi totalmente. Rilke, Holderlin, Rimbaud, Valery, Novalis e incluso Eliot fueron algunos de los nombres que comenzaron a divulgarse a partir de la publicación de sus poemas en la revista. Con ello, ofrecían claves sobre el universo de sus lecturas, a la par que le abrían las puertas a la obra poética acometida en lenguas distintas al español desde universos psicológicos diversos, que venían a enriquecer el ambiente literario de aquella Venezuela periférica. Este aporte universalista ya sería suficiente para considerar a *Viernes* un grupo fértil, ya que ensanchó los campos de ejercicio de nuestra poesía, pero las obras de sus oficiantes también aportan lo suyo. (Arráiz Lucca, 2002:145).

De modo que André Breton y su *Manifiesto Surrealista* de 1924, así como el espíritu y el desenfado de este movimiento, será el que mayor influencia tendrá en los poetas de *Viernes*. Imposible no vincular al Surrealismo con los hallazgos de Freud acerca del

subconsciente, como apuntamos en la cita anterior. También es evidente a los efectos de nuestra indagación, la influencia de un movimiento artístico nacido en Francia, el Surrealismo, que prendió en la psique de los poetas venezolanos del grupo *Viernes* y no se detuvo allí, ya que en la poesía de los años 60 la impronta surrealista todavía era determinante.

Liscano califica como “reacción hispanizante” a los poetas de la llamada generación de 1942, que entonaron su canto en reacción a *Viernes*. A esta camada pertenece el propio Liscano, junto a Juan Beroes, Aquiles Nazoa, Ana Enriqueta Terán, Luz Machado, Luis Pastori, Rafael Clemente Arráiz y, poco tiempo después, Ida Gramcko y José Ramón Medina. Beroes y Terán blanden la fuerza del soneto castellano, algo similar intentan Medina y Machado. Liscano y Nazoa hacen sus intentos personales y Gramcko inicia su verso enigmático. Como siempre, los mejores poemas llegan después de la irrupción. Es el caso de Liscano con *Cármenes* (1966), *Los nuevos días* (1971) y *Vencimientos* (1986); de Machado con *La casa por dentro* (1965); de Gramcko con *Los poemas de una psicótica* (1964); de Medina con *La edad de la esperanza* (1947) y de Terán con *El libro de los oficios* (1975).

En esta promoción la literatura francesa influirá en términos individuales, pero no grupales porque el énfasis de esta camada estuvo, precisamente, en volver a España, apartándose del Surrealismo francés. Liscano mismo fue muy cercano a Francia, allí estudió el bachillerato, hablaba francés como el español, se refugió en los años 60 en París, en el exilio político, de modo que si alguna cultura influyó en su formación fue la francesa, no así los otros integrantes de esta promoción.

Entre los poetas que se inician en la década de los cuarenta y los de los grupos literarios de los sesenta, irrumpen tres autores

principales: Juan Sánchez Peláez, Elizabeth Schön y Alfredo Silva Estrada. El libro que hizo de Sánchez Peláez un autor muy leído fue *Elena y los elementos* (1951), esta obra fue piedra de base para la generación posterior. Schön y Silva Estrada, cada uno con su voz propia, supieron cazar sus formaciones filosóficas con la palabra poética. Schön es autora de un texto hermosísimo: *El abuelo, la cesta y el mar* (1967), además de otros poemarios de significativa coherencia. Silva Estrada, por su parte, ha sido fiel a sí mismo. Su poesía abstracta, afecta a las formas geométricas, se distingue en el panorama venezolano. En la poesía de Sánchez Peláez se respiran aires surrealistas, sin la menor duda; mientras en la de Silva Estrada advertimos cierto abstraccionismo que nos recuerda estructuras artísticas francesas. No en balde Silva Estrada amplió sus estudios de filosofía de la Universidad Central de Venezuela en La Sorbona, en París, donde vivió durante casi diez años.

La llamada generación de los sesenta se agrupó en tres equipos: *Sardio*, *El techo de la ballena* y *Tabla redonda*. Vistos a la distancia, sus propósitos eran ensamblar la épica revolucionaria política con la palabra poética. Enfrentarle a los correctos usos de “la burguesía” los disparates maravillosos del Surrealismo. En cierto sentido, fueron tanto o más románticos que los románticos. A la distancia, también, lo mejor de estos autores ha sido fruto de sus bodegas personales y no de sus almacenes colectivos: *Los cuadernos del destierro* (1960) y *Falsas maniobras* (1966) de Rafael Cadenas, *Fantasmas y enfermedades* (1961) de Francisco Pérez Perdomo, *Dictado por la jauría* (1965) de Juan Calzadilla, para citar sólo poemarios valiosos que fueron escritos y publicados en aquellos años. Luego, como siempre, la nómina de autores ha entregado sus mejores joyas, después. Se iniciaron en aquellos años del proyecto de unir arte y vida, los poetas Guillermo Sucre (*La mirada*, 1970), Luis García Morales (*Lo real y la memoria*, 1962), Ramón Palomares

(*El reino*, 1958, *Paisano*, 1964), Caupolicán Ovalles (*¿Duerme usted señor presidente?*, 1962), Arnaldo Acosta Bello (*Hechos*, 1960), Víctor Valera Mora (*Amanecí de bala*, 1971) y José Barroeta (*Todos han muerto*, 1971). A los grupos caraqueños se suma uno zuliano: *Apocalipsis*, integrado por Hesnor Rivera y Miyó Vestrini, entre otros.

De los sesenta hasta nuestros días la voz poética ha seguido soplando su fuego. De la misma generación, pero habitante de Valencia, la obra de Eugenio Montejo no ha dejado de crecer. Memorables son sus libros *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978) y *Alfabeto del mundo* (1987), para sólo citar tres de los poemarios de este sólido autor, ya leído fuera de su patria. De la capital de Carabobo son Reinaldo Pérez Só, Alejandro Oliveros y Teófilo Tortolero. Los dos primeros, integrantes de la primera promoción posterior a la de los sesenta. Formada por Alfredo Chacón, Luis Alberto Crespo, Hanni Ossott, Enrique Hernández D'Jesús, Luis Camilo Guevara, Alfredo Coronil Hartmann, Eleazar León, Gustavo Pereira, Blas Perozo Naveda, Eduardo Zambrano Colmenárez, Joaquín Marta Sosa y Eli Galindo.

Los años setenta coinciden con la llegada a Venezuela de la práctica del taller Literario. En el CELARG, en la UCAB, se inició esta práctica favorable. A mediados de la década se forma el taller *Calicanto*, que guió por años Antonia Palacios. A él asistieron los futuros integrantes de los grupos *Tráfico* y *Guaire* que, decididamente, iniciaron una revisión crítica de la poesía que los precedía. Querían salir de la cárcel del poema breve, del ontológico, del magicista, para acercarse a la voz de la comunidad. En estos grupos estuvieron Yolanda Pantin, Miguel y Alberto Márquez, Igor Barreto, Armando Rojas Guardia, Rafael Castillo Zapata, Luis Pérez Oramas, Leonardo Padrón, Nelson Rivera, Armando Coll, Alberto

Barrera Tyszka y quien esto escribe. A esa impronta grupal le queda el mérito de haber abierto las puertas del poema aún más.

El fenómeno siguiente más interesante fue la conformación de un sistema planetario femenino, que fue haciéndose imperceptiblemente, pero que, sin embargo, constituye un hecho principal. De él forman parte los libros de Yolanda Pantin, María Auxiliadora Álvarez, Blanca Strepponi, Alicia Torres, Sonia Chocrón, Marta Kornblith, Laura Cracco, Cecilia Ortíz, Patricia Guzmán, Verónica Jaffé, Blanca Elena Pantin, María Clara Salas, María Isabel Novillo, María Antonieta Flores y Carmen Verde Arocha. Por su parte, al margen de los grupos y de los fenómenos socioliterarios, ha avanzado la poesía de Harry Almela, Alejandro Salas, William Osuna, Santos López, Tarek William Saab, Adhely Rivero y José Antonio Yépez Azparren, y tantos otros que trajinan con la palabra poética.

Casi todas las promociones surgen negando a sus inmediatos antecesores y afirmando nuevos propósitos, correspondiendo así a la llamada “tradición de la ruptura”, que tanto ha cundido en Latinoamérica de la mano del mito revolucionario. Pareciera que esto puede cambiar, pero no somos videntes. En todo caso, una comunidad se reconoce madura cuando es capaz de establecer sus líneas de continuidad, más que los puentes rotos de los estallidos. La poesía venezolana se ha desarrollado en medio de las tensiones naturales de todo proceso sociocultural. No obstante, estas líneas dan cuenta de una tradición, de una continuidad que se enriquece con los cambios.

La influencia de la literatura francesa es notoria en promociones generacionales y en individualidades, como hemos señalado a lo largo de estas líneas. Veamos ahora el universo de la narrativa.

Francia y el coto de caza de los narradores venezolanos

Salvo prueba en contrario, el primer venezolano que publica una novela se llamó Fermín Toro y el título de la obra, publicada por entregas, será *Los mártires* (1842). Luego, publica los opúsculos denominados *La viuda de Corinto* y *La sibila de Los Andes*. Pero, es obvio que el magisterio de Toro no se debe a estos intentos menores, por no decir fallidos. En verdad, cómo puede negársele dotes narrativas a Toro en sus ensayos, tampoco podríamos negar que Juan Vicente González en sus diatribas, o Rafael María Baralt en sus resúmenes históricos, no dieran pruebas de poderes narrativos. Lo que ocurre es que el primero que se propone una novela, como tal, es don Fermín Toro. Esto no obsta para que la escritura anterior, y la de la década de 1830 a 1840 no tuviera impronta narrativa. Tanto Toro como Baralt vivieron en París durante una temporada, y no cabe duda de que bebieron de la cultura francesa, pero no tenemos noticias de que dominaran el francés, como si sabemos que lo hizo Eduardo Blanco, según testimonio de Felipe Tejera:

“No se cuenta que fuese muy aprovechado en sus primeros estudios; mas con todo eso, aprendió por sí solo el francés, y desde luego se dio con entrañable afición a la lectura de la novela francesa que por entonces era el mayor, si no el exclusivo entretenimiento de la sociedad caraqueña; y la cual ha influido tanto en las costumbres nacionales que al cabo más parecemos, en cierto modo, colonizados por Francia, que legítimos descendientes de los caballerosos descubridores de América. Ejemplo vivo de aquella poderosa influencia fue muy luego Eduardo Blanco que así en el trato como en la forma y carácter de sus escritos, afecta al tipo de un literato

francés, como si se hubiera educado en los tiempos de la Restauración, o en la corte fastuosa de Napoleón III.”

(Tejera, 1973:356)

La más completa epopeya que en el siglo XIX se escribió sobre la gesta independentista, está insuflada de vuelo narrativo. Me refiero a *Venezuela heroica* (1881) de Eduardo Blanco, seguida por *Zárate* (1882), ya más consagrada a la búsqueda de la criollidad y, sin duda, imantada por la influencia de Víctor Hugo. En toda la obra de Blanco se advierte entre líneas sus lecturas de novelas francesas. Era un hecho, como afirma Tejera, que Francia iluminaba el camino de quienes se acercaban a las letras en la Venezuela del siglo XIX. Blanco es una de las pruebas más fehacientes.

A los intentos de Blanco le siguen proyectos más apacibles. Pienso en Gonzalo Picón Febres y en Manuel Vicente Romerogarcía quienes, como vimos en el capítulo de la poesía, serán puentes entre la heroicidad de Blanco y las futuras fiebres del Modernismo. De Picón Febres su novela más persistente al paso del tiempo es *El sargento Felipe* (1899): ambientada en tiempos de Guzmán Blanco, en el ámbito campestre. Mejor suerte ha tenido la novela *Peonía* (1890) de Romerogarcía, que aún se lee en los estudios de literatura en el bachillerato. En ella se hace del llano el ámbito principal de la nacionalidad. Esta novela influye en las que le suceden, quizás por la verosimilitud de las vivencias que trasiega. Ninguna de las dos obras acusa una influencia evidente francesa, quizás por estar escritas dentro de un ámbito cultural criollista.

La renovación estética que trajo el Modernismo se expresó con ímpetu hacia finales del siglo XIX e incluyó sobre todo a la poesía y la narrativa. Los narradores modernistas más representativos fueron

Rufino Blanco Fombona, Manuel Díaz Rodríguez, Luis Manuel Urbaneja Achelphol y Pedro César Dominici. A Blanco Fombona se le tiene, con razón, como el polígrafo de la generación modernista y, además, como un hombre signado por la laboriosidad. Es difícil comprender cómo pudo hacer tanto, y tan variado, en sus setenta años de vida. Sus novelas *El hombre de hierro* (1907), *El hombre de oro* (1915) y *La mitra en la mano* (1927) no están exentas de su fibra de polemista implacable, que no daba tregua a sus enemigos. Hasta ellas llegan como fragmentos de sus libelos periodísticos, como ramalazos de sus odios políticos que, con frecuencia, las acercan a la sátira, al sarcasmo. Toda su obra está insuflada de su belicosidad. El Modernismo le sentó bien a sus humores.

La relación de Blanco Fombona con Francia tuvo varias manifestaciones. En lo literario escribió un trabajo sobre la poesía de Alfredo de Musset en 1897, y luego al inicio de su largo exilio (1910-1936), vivió cuatro años en París (1910-1914) donde con toda seguridad abrazó la visión modernista, evidente en su obra. No podría decirse que la literatura francesa es una influencia primordial en su trabajo, pero no hay duda de que conoció y vivió la cultura francesa *in situ*, como es evidente.

En la acera contraria al carácter pendenciero de Blanco Fombona está el refinado estilo del médico Manuel Díaz Rodríguez. Formado en Europa en su juventud, en su madurez concluye dos novelas importantes: *Idolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902). En la primera se trabaja con los días en que Cipriano Castro y su hueste llegan a Caracas desde la frontera colombiana. La barbarie es patente para un hombre que ha bebido en las aguas de la civilización y toma distancia para narrar los hechos. Díaz Rodríguez pasa buena parte de su vida en París, ciudad que amaba sin reparos, y su apuesta por el Modernismo en su obra narrativa y en sus crónicas de viajes es

evidente. No exagera quien afirme que es uno de nuestros autores más cosmopolitas, más tomados por la psicología del desarraigo.

Pero si Díaz Rodríguez tomaba distancia para negociar con la realidad, Pedro César Dominici era un desarraigado absoluto. De allí que sus obras no atiendan a la crudeza de la cotidianidad venezolana, lo suyo era la indagación en los tiempos anteriores a Cristo, en los que trabajaba un extraño erotismo. *Dyonysos* (1904) se titula su novela que, muy probablemente, urdió mientras conversaba con sus amigos en los cafés de París. Sobre la obra de Dominici se impone un re-lectura: es lícito pensar que se le ha despachado fácilmente. En esta novela el cosmopolitismo esteticista es evidente, influido por Pierre Louys, según apuntan sus críticos.

Luis Manuel Urbaneja Achelpohl fue, de la generación modernista, su mejor cuentista, pero también acometió la novela. *En este país* (1920) es, según los críticos, su mejor obra. A mí, en verdad, me llaman mucho la atención sus relatos, ya que recogen mejor el fruto de su disposición contemplativa, de observador de la vida de los labriegos venezolanos. Ese universo que se sostiene gracias a las faenas agrícolas, sus anhelos, sus tristezas, está estupendamente trabajado por Urbaneja Achelpohl.

Contra el esteticismo de los modernistas, reacciona José Rafael Pocaterra. Desde sus primeras novelas la emprende a favor de que nada desdibuje los rigores de la cotidianidad. Cuatro son sus novelas: *Política feminista o el doctor Bebé* (1913), *Vidas oscuras* (1916), *Tierra del sol amada* (1919) y *La casa de los Ábila* (1946) y, por otra parte, sus conocidísimos cuentos están recogidos en *Cuentos grotescos* (1921). *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1927) recoge la experiencia del autor en la cárcel gomecista. Es un libro estremecedor, no es propiamente una novela, aunque se lee como tal, ya que los personajes no son fruto de su imaginación.

Así, Pocaterra inicia con sus obras lo que será una tendencia que se robustecerá a lo largo del siglo XX; me refiero al realismo como fuente de nuestra narrativa.

En 1924, una señorita llamada Teresa de la Parra publicó su primera novela: *Ifigenia*, cinco años después la segunda y última: *Memorias de Mamá Blanca* (1929). La tempestuosa prosa de Pocaterra encuentra ahora su anverso: la intimidad, la interioridad sobre la que Teresa de la Parra levantó sus libros. Ese otro mundo olvidado por la épica masculina, encontró voz en las páginas de sus dos novelas. Fue como la irrupción de lo propio, de lo interior en un universo literario totalmente dominado por la gesta exteriorista política.

Teresa de la Parra (Ana Teresa Parra Sanojo) nació en París el 5 de octubre de 1889 y se estima que vivió allá hasta 1899, de modo que su infancia es completamente parisina, de allí que hablara francés con tanta naturalidad como el español de la casa paterna. A partir de 1900 la tenemos con su madre en España, ya que al fallecer el padre se van de Venezuela, donde no alcanzó a pasar dos años. Va a regresar a Caracas en 1909, con veinte años, y un desconocimiento casi absoluto de su país. Regresa a París en 1923 y entre este año y el de su muerte en 1936 estará yendo y viniendo a París, Madrid, La Habana y Suiza. De modo que si se afirma que su cultura era netamente francesa y española no se comete ningún exabrupto. Ahora, su obra es caraqueñísima en todos los sentidos, ya que formaba parte de un estamento social, la élite caraqueña, que en su tiempo era radicalmente afrancesada en sus gustos, sus lecturas, sus valores y sus costumbres. En otras palabras, ser de la élite caraqueña era ser un amante de la cultura y la lengua francesa.

En la misma década de los años veinte (unos años felices para la literatura, si tomamos en cuenta que fueron publicadas las novelas

de Teresa de la Parra, los tres libros de Ramos Sucre y *Áspero* de Antonio Arráiz) se editó, además, la lúcida novela de quien antes había militado en el grupo *Alborada*. *Doña Bárbara* (1929) inmediatamente hizo de Rómulo Gallegos un escritor leído en todo el mundo de habla hispana, y fue así a partir de la consagración que provino de España. Antes había publicado *El último Solar* (1920) y *La trepadora* (1925), pero fue en *Doña Bárbara* donde el manejo arquetipal de los personajes, su psicología profunda, su escritura y su trama, se erigieron en columnas de una novela que se tornó en una suerte de emblema de la nacionalidad. Esta universalización por vía de su fuerza arquetipal estuvo presente en *Canaima* (1935) y, en menor medida, en *Cantaclaro* (1934). La mayoría de la crítica señala a *Doña Bárbara* y *Canaima* como sus más significativas novelas. La fuerza de personajes como Marcos Vargas, difícilmente se olvidan. Según Liscano, con el personaje de Vargas “culmina una etapa de nuestra narrativa, aquella de inspiración nativista y costumbrista, de corte realista, de lirismo descriptivo...la obra de Gallegos constituye una síntesis y un trascendimiento.” Como la obra de García Márquez en Colombia, la obra de Gallegos es un hito incómodo para los narradores que le suceden, su magnitud es tal que partió las aguas en un antes y un después de su aparición.

Debemos preguntarnos: ¿es evidente la influencia de la literatura francesa en la obra de Gallegos? Lo primero, no hay constancia de que Gallegos hablara francés, de modo que ha debido leer los clásicos franceses en buenas traducciones, y con seguridad abrevó en estas obras. No obstante, no puede señalarse una influencia especial de ciertos autores franceses en su obra. La relación de Gallegos fue muy estrecha con España. Recordemos que viajó por primera vez a Europa en 1926, cuando tenía 42 años, luego vive el exilio en España entre 1931 y 1936, y el otro exilio en México, entre

1948 y 1958, de modo que jamás vivió en Francia y, en verdad, es poco lo que puede advertirse de su literatura en su obra.

Vistos a la distancia, de los jóvenes que redactaron el manifiesto de la revista *Válvula*, el único que logró una obra narrativa de significación fue Arturo Uslar Pietri. Aunque para muchos, *Las lanzas coloradas* (1931) sigue siendo su mejor novela, otros, entre quienes me cuento, tenemos a sus relatos como piezas indispensables para la modernización del cuento en Venezuela. “Barrabas”, “La lluvia” y algunos otros son joyas que refulgen en el panorama en el que fueron escritos. A lo largo de sus noventa y cuatro años de vida (1906-2001) Uslar continuó cultivando la llamada “novela histórica”. *Oficio de difuntos* (1976) *La isla de Robinson* (1981), *La visita en el tiempo* (1990) son ejemplos de la indagación uslariana en estos territorios tan abordados en Hispanoamérica.

La relación de Uslar Pietri con Francia sí fue determinante. Hablaba correctísimamente francés, aunque con acento, y vivió en dos etapas de su vida en París. La primera entre 1929 y 1934 (entre sus 23 y 28 años), la etapa fundamental de su formación literaria. Escribe en París *Las lanzas coloradas*, su primera novela. Luego vive en Francia entre 1975 y 1979, como Embajador de Venezuela ante la UNESCO, y también escribe varios libros en esta etapa. Diez años de su vida los vivió en París, como vemos, y si fuésemos a señalar una cultura que influyó en su manera de ser y de pensar, sin duda, la francesa es la primera.

Después de haber publicado tres obras de ficción singulares, Enrique Bernardo Núñez entregó su fervor al tema histórico, pero nadie puede olvidar la puerta que abrieron *La galera de Tiberio* (1938) y *Cubagua* (1939). Esta última, por cierto, es considerada por un sector significativo de la crítica como una obra de notable modernidad para su tiempo.

La fuerza de la realidad política impuso su peso y Antonio Arráiz entregó en 1938 el testimonio novelado de siete años de cárcel gomecista: *Puros hombres* (1938). Luego, publica *Dámaso Velásquez* (1944) y, finalmente, su tercera y última novela: *Todos iban desorientados* (1951). Sus cuentos fueron recogidos en dos libros: *Tío Tigre y Tío Conejo* (1945) y *El diablo que perdió el alma* (1954). Pero, no sólo a Arráiz lo interpelaba la realidad, lo mismo le ocurría a Ramón Díaz Sánchez, a Julián Padrón y a Miguel Otero Silva. Las novelas del primero se hincan sobre la tierra patria: *Mene* (1936), *Cumboto* (1950), *Casandra* (1957) y *Borburata* (1960). La venezolanidad será el único ámbito de su obra novelística y *Mene* será la primera novela de peso que gire en torno al petróleo. El tema nacionalista tocó la puerta de Padrón con insistencia, y será en sus novelas *La Guaricha* (1934) y *Madrugada* (1939) en donde se esmere en huir del realismo a fuerza de ensoñaciones líricas muy particulares. Siempre sobre lo venezolano, el tercer citado antes, Otero Silva, estará muy cerca del reportaje realista y con métodos del moderno periodismo publicará *Fiebre* (1939), *Casas muertas* (1955), *Oficina N°1* (1961), *La muerte de Honorio* (1963), *Cuando quiero llorar no lloro* (1970), *Lope de Aguirre, príncipe de la Libertad* (1979) y *La piedra que era Cristo* (1984). Como vemos, las dos últimas dentro del cauce de la novela histórica. Sus primeras novelas no escaparon a la urgencia que le imponía el tema nacional, ya después se abrió a otros universos.

De Núñez, Díaz Sánchez, Padrón, Arráiz y Otero Silva el que tuvo una relación estrecha con Francia fue Otero Silva, quien de hecho era propietario de un apartamento en París y pasaba temporadas allá, pero no puede decirse que en su obra hay una especial influencia de la literatura francesa. Quizás sí pueda advertirse en la obra de Julio Garmendia, quien habiendo vivido tantos años en Europa (1923 a 1940), pasó seis en París, y fue un lector acucioso de la obra de

Paul Valery, leída en su lengua, ya que Garmendia hablaba francés. ¿Cuánto hay de la literatura fantástica vanguardista francesa en sus relatos? Difícil de precisar, pero sin duda su relación de lector asiduo de la literatura francesa respira en su obra. Por otra parte, Garmendia fue un solitario y un excéntrico. Desdeñó la edición en libro de sus cuentos hasta la madurez cuando decide, después de infinidad de correcciones y cuidados, publicar la segunda edición de *La tienda de muñecos* (1938), ya que la primera se había publicado en París en 1927, y luego publicó *La tuna de oro* (1951). En años recientes, su albacea, Oscar Sambrano Urdaneta, ha entregado a la luz dos libros inéditos: *La motocicleta selvática* (2004) y *El regreso de Toñito Esparragosa* (2005). Estas obras confirman la maestría de Garmendia y vienen a enriquecer su legado. Sus relatos fantásticos son verdaderas joyas del género, transcurren con la espontaneidad que sólo el trabajo de un orfebre puede lograr.

Si bien la obra narrativa de Guillermo Meneses comprende la novela, donde más lejos llegó su genio fue en el cuento. “La mano junto al muro”, para muchos, divide en dos la historia del relato en Venezuela. No obstante, sus novelas *Campeones* (1939) y *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) no son desdeñables. La obra de Meneses es de las que influye cada vez más en el ánimo de generaciones posteriores, al punto de considerársele un maestro. Meneses también vivió en París y Bruselas, como funcionario diplomático de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y, ciertamente, participó en la red de artistas y escritores de la década de los años 50, cuando se produjeron no pocos movimientos artísticos renovadores. Entonces, estaba casado con la periodista Sofía Ímber, muy activa en la vida cultural latinoamericana en París. De modo que si alguna cultura de influencia universal digirió Meneses, sin duda fue la francesa.

Contemporánea de Uslar, Meneses y tantos otros, Antonia Palacios tardó en iniciarse en la escritura, pero desde la publicación de *Ana Isabel, una niña decente* (1949) no ha cejado en su empeño. Su obra narrativa, de rasgos metafísicos y deslumbrantes, conforma un *corpus* insoslayable para la narrativa de la segunda mitad del siglo XX. *Crónica de las horas* (1964), *Los insulares* (1972), *El largo día ya seguro* (1975) se cuentan entre sus mejores libros de relatos. Antonia Palacios hablaba francés perfecto, vivió muchos años en París durante las décadas de los años 50 y 60 del siglo XX y, en efecto, en su obra es evidente la influencia del abstraccionismo geométrico y de cierta lírica aforística, muy cultivada en Francia hasta nuestros días.

La narrativa no quedó al margen del grupalismo que ha signado nuestra poesía, y también ella se juntó en torno al grupo *Contrapunto*. Allí se reunieron, a comienzos de la década de los cincuenta, los narradores Antonio Márquez Salas, Gustavo Díaz Solís, Humberto Rivas Mijares y Oscar Guaramato, entre otros. Todos se centraron en la tarea de dominar el difícil arte del relato e hicieron aportes notables. “El hombre y su verde caballo” de Márquez Salas, “Llueve sobre el mar” de Díaz Solís, “El murado” de Rivas Mijares y “La niña vegetal” de Guaramato, son obras que brillan por su poder psicológico, por la inteligencia de la trama; dejan atrás todos los usos del costumbrismo, de la ramplonería agraria y de las cartillas moralizantes. Entre los autores que el grupo *Contrapunto* reconocía como sus inspiradores estaba Antoine de Saint Exupéry, pero en su mayoría los autores que los nutrían eran narradores de otras lenguas: Huxley, Mann, Faulkner, así como el filósofo alemán Heidegger.

Por estos años se iniciaba quien con el tiempo se constituiría en dueño y señor de la narrativa experimental: Oswaldo Trejo. Sus relatos aún conservaban ciertas prescripciones de la gramática

aceptada, hasta que luego su palabra incursionó en el laberinto que lo ha hecho un caso digno de estudio. A sus tres primeros libros de relatos (*Los cuatro pies*, 1948; *Cuentos de la primera esquina*, 1952; *Depósito de seres*, 1965) le sigue su primera novela: *También los hombres son ciudades* (1962) y luego la segunda: *Andén lejano* (1968). Después, sus libros son tan singulares que es difícil establecer su ubicación genérica: *Escuchando al idiota* (1969); *Textos de un texto con Teresa* (1975); *Al trajo, trejo, troja, truja, traje, trajo* (1980); *Metástasis del verbo* (1990) y, su último libro, *Mientras octubre afuera* (1996), publicado pocos días antes de morir.

La experiencia extranjera de Trejo tuvo lugar en Roma, donde vivió muchos años, y luego como funcionario diplomático en Brasil y Colombia. No obstante, nos consta que era lector de Roland Barthes, y que el estructuralismo francés y el “grado cero de la escritura” lo seducían abiertamente, al punto tal que en varias entrevistas afirmó que la anécdota de lo narrado no tenía la más mínima importancia, que la única protagonista de la narrativa era la escritura.

En la década de los cincuenta se inicia con fuerza singular la obra de Alfredo Armas Alfonzo quien, quizás, encuentra su mejor expresión en un libro como *El osario de Dios* (1969). Todo su trabajo está centrado en el microcosmos familiar de su aldea natal: sobre él giro obsesivamente por años, hasta configurar un universo narrativo.

Tocamos ahora las puertas de los grupos *Sardio*, *El techo de la ballena* y *Tabla redonda*. Adriano González León, Salvador Garmendia y Elisa Lerner levantaron la mano por la narrativa en estas agrupaciones. Como dijimos en el capítulo de la poesía, estos grupos no se entienden separados del fenómeno político. Concentrémonos en sus obras: González León es el autor de una novela muy importante: *País portátil* (1967) y de algunos libros de

cuentos entre los que destaca *Las hogueras más altas* (1957). En 1994, regresó a los estantes de las librerías con una novela: *Viejo*, texto celebrado y recordatorio de las glorias de los años sesenta, cuando el autor ganó el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, suerte de galardón consagratorio en su momento. González León falleció en enero de 2008. Entonces el país cultural lo despidió con un dolor pocas veces sentido.

Salvador Garmendia es el autor de una vasta y densa obra narrativa que comienza con las novelas *Los pequeños seres* (1959), *Los habitantes* (1961) y *Día de ceniza* (1963) para luego abrirse al universo del relato, ámbito en el que sus aportes han sido especiales. *Difuntos, extraños y volátiles* (1970) y *Cuentos cómicos* (1991) son dos ejemplos paradigmáticos de su narrativa, signada por las incursiones en los infiernos ciudadanos, en las pobreza del alma, en los fuegos fatuos de la ruindad. Su obra es bastante más importante de lo que el mismo Garmendia creía, y ello lo confirman las huellas que ha ido dejando en la narrativa de sus sucesores.

Los últimos años han sido ocupados por la obra en ascenso de varios autores. Entre ellos, José Balza, Francisco Massiani, Carlos Noguera, Denzil Romero, Luis Britto García, Eduardo Liendo, Antonieta Madrid, Laura Antillano, Ednodio Quintero y generaciones posteriores, que citaremos luego.

Balza suma varias novelas (*Marzo anterior*, 1965; *Largo*, 1968; *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, 1974; *D*, 1977; *Percusión*, 1982; *Medianoche en video 1/5*, 1988; *Después Caracas*, 1995; *El doble arte de morir*, 2008) y libros de relatos (*Ejercicios narrativos*, 1966; *La mujer de espaldas*, 1990; *La mujer porosa*, 1996; *La mujer de la roca*, 2001; *Caligrafías*, 2004) alcanzando a dibujar un círculo sumamente valioso para nuestra narrativa. No exageramos al apuntar que este autor se ha empeñado en hacer

de la escritura una experiencia múltiple, que incluye tanto el dato psicológico como el fantástico, la trama policial y la divagación culta, siempre cuidando la textura del lenguaje.

La labor de polígrafo de Denzil Romero imantó las últimas dos décadas del siglo con sus novelas históricas. Entre ellas, *La tragedia del Generalísimo* (1984), *Entrego los demonios* (1986), *Grand Tour* (1988), *La esposa del doctor Thorne* (1989), *La carujada* (1990), *Codice del nuevo mundo* (1993), *Tonatío Castilán o un tal Dios sol* (1993), *Amores, pasiones y vicios de la gran Catalina* (1995), *Para seguir el vagavagar* (1998) y la novela publicada póstumamente, *Diario de Montpellier* (2002), ya que Romero murió en 1999, dando fin a uno de los ríos narrativos más asombrosos de nuestra historia literaria.

Junto con las obras de Balza y Romero, también han crecido las de Liendo y Ana Teresa Torres, al igual que la de Massiani. Este último sumó a su éxito editorial *Piedra de mar* (1968) la novela *Los tres mandamientos de Misterdoc Monegal* (1976) y varios libros de relatos que lo confirman como uno de los más potentes narradores de su generación, entre ellos *Florencio y los pajaritos de Angelina, su mujer* (2005). Liendo, por su parte, ha trazado una línea novelística insoslayable entre *El mago de la cara de vidrio* (1968), *Los topos* (1975), *Mascarada* (1978), *Los platos del diablo* (1985), *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) *El diario del enano* (1996), *El round del olvido* (2002), *Las kuitas del hombre mosca* (2005). Además, sus relatos han sido recogidos en *El cocodrilo rojo* (1987) y en *Contraespejismo* (2008), señalando una obra en movimiento de logros muy particulares. Ana Teresa Torres, que inició su andadura narrativa en el ámbito de la novela histórica, *El exilio del tiempo* (1990), *Doña Inés contra el olvido* (1992), luego ha indagado en otros espacios novelísticos: *Vagas desapariciones* (1995), *Malena de cinco mundos* (1995), *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (2000),

La favorita del señor (2001), *El corazón del otro* (2004), *Nocturama* (2006), *La fascinación de la víctima* (2008), así como ensayísticos, que hacen de su trabajo uno de las feracidades más preclaras de los años recientes.

En años recientes, también, las obras narrativas de Francisco Suniaga, Oscar Marcano, Federico Vegas, Karl Krispin, Alberto Barrera Tyszka, este último acreedor del premio español Anagrama con su novela *La enfermedad* (2007), han crecido notablemente. Lo mismo ocurrirá con las obras de autores de distintas edades, pero con faena en el siglo XXI, como son Atanasio Alegre, Michelle Ascencio, Israel Centeno, Juan Carlos Méndez Guédez, Fedosy Santaella, Salvador Fleján, Juan Carlos Chirinos, no así con las de Ednodio Quintero, Humberto Mata, José Pulido, Antonio López Ortega, Gabriel Jiménez Emán, entre otros narradores que se iniciaron en las últimas dos décadas del siglo XX.

El trabajo narrativo de Quintero es ya de vastas proporciones e incluye tanto el cuento como la novela, aunque en este último es donde se han dado sus más celebrados aportes. Libros de relatos como *Volveré con mis perros* (1975), *Cabeza de cabra y otros cuentos* (1993) y *El combate* (1995) contienen de los mejores relatos escritos en los últimos años. Esto no desmerece la obra novelística quinteriana, entre la que destaca *La danza del jaguar* (1991) y *Lección de física* (2000), entre otras.

Si bien es cierto que la novela histórica ha sido camino determinante, prácticamente una tradición, también lo es que hay otros derroteros. Por una parte, hemos contado con los que colocan el énfasis en el lenguaje (Trejo, Lourdes Sifontes, Alberto Guaura), los que hacen de la vida urbana su único escenario (Massiani, Ángel Gustavo Infante, Centeno, Méndez Guédez), los que le rinden tributo a la literatura fantástica, aunada a la filosofía, al absurdo

o a la dicción borgeana (Jiménez Emán, Quintero, Alberto Jiménez Ure), los que crean atmósferas enigmáticas, bien sea por razones metafísicas o policiales (Mata, Pulido, López Ortega), pasando por otras posibilidades narrativas imposibles de reseñar.

En fin, las posibilidades de la narrativa hacia el futuro son tantas como han sido muchos los caminos que cada quien, sin iglesias, ha ido escogiendo. La pluralidad ha sido el signo de los últimos años, aunque la búsqueda del dato histórico para levantar una fábula, una ficción, ha sido particularmente fecunda. No es fácil ubicar la influencia de la literatura francesa en estos autores. En los que han vivido en París y dominan la lengua francesa la influencia se hace evidente, es el caso de López Ortega, quien estudió en la capital de Francia y domina la lengua, pero es un caso excepcional, como vemos, ya que la mayoría de estos autores señalados, desde González León hasta Méndez Guédez no han vivido en Francia, lo que naturalmente no quiere decir que no hayan bebido su literatura, pero en traducciones al español, lo que no impide la influencia, naturalmente, pero la morigera, sin la menor duda.

La cuna del Positivismo y los ensayistas nacionales

Abordar la relación de los hechos en el género del ensayo plantea innumerables problemas. El primero, y nada sencillo, es el de si escogemos sólo a los ensayistas que abordan el tema literario o si incluimos el ensayo de tema político, sociológico, filosófico o histórico. Quizás, la respuesta a nuestras dudas se encuentre en el maestro del género: Michel de Montaigne. De ser así, no nos va importar el tema sobre el que reflexiona el ensayista sino la perspectiva desde la que lo hace y la escritura que desarrolla. No podremos considerar los trabajos científicos o estructurados con

rigores académicos que no se permitan la libre divagación, las conjeturas y hasta las arbitrarias relaciones que teje el ensayista.

Al magisterio humanista inaugurado por Andrés Bello y su extensa obra no le faltó quien lo llevara adelante. Junto a él bulle la obra de otro humanista sabio en filología y lenguas muertas: José Luis Ramos. El uno en Londres y el otro en Caracas supieron sentar las bases de lo que Fermín Toro, Rafael María Baralt, Juan Vicente González y Cecilio Acosta desarrollarían a partir de su irrupción en la década que va de 1830 a 1840. Sobre Fermín Toro, Mariano Picón Salas no ha escatimado elogios: “Nadie pintó mejor lo que ahora se llama la realidad de Venezuela que Toro en esos discursos” (Picón salas, 1984: 74). Se refiere, entre otros, a su *Informe sobre la ley del 10 de abril de 1834* que, según el propio Picón: “es el más claro estudio sobre los problemas sociales y económicos de Venezuela en la época de la oligarquía conservadora.” (Picón salas, 1984: 74). Cercano amigo de Toro fue el más polémico y controversial prosista del siglo XIX, el ditirámico Juan Vicente González. Un espíritu romántico que la emprendió contra Antonio Leocadio Guzmán como si este fuese Lucifer. Además de su abundante prosa desparramada por la prensa de la época, González y sus pasiones atemperaban en escritos como el *Manual de Historia Universal* (1863). Quizás lo mejor de su obra sea la *Biografía de José Félix Ribas*, aunque otros prefieren la de *José Cecilio Ávila*, ambas escritas entre 1848 y 1858.

En las antípodas del carácter de González transcurría la personalidad de Rafael María Baralt, a quien la historia le viene reservando su puesto de preceptista, de meticoloso y hasta de excesivamente conservador en sus creaciones literarias. Sin embargo, su *Resumen de la historia de Venezuela* (1841) es un documento de indudable valor, así como su trabajo de lexicógrafo. Cecilio Acosta fue un académico en todo el sentido del término. No sólo por la ponderación de sus escritos sino porque encarnó el ideal

de la academia venezolana que ponía las fuerzas encontradas en la balanza, buscando el equilibrio. Entre sus libros destaca la humilde y profunda sabiduría de *Cosas sabidas y por saberse* (1856). Su papel histórico y su magisterio se han perpetuado en el tiempo.

A estos continuadores del humanismo bellista, se les sumaron los que hicieron del retablo costumbrista su mayor desvelo: Arístides Rojas, Nicanor Bolet Peraza, Francisco de Sales Pérez y Tulio Febres Cordero, pero no tardó mucho en llegar a la graciosa escena costumbrista y pastoril la lanza épica de Eduardo Blanco, quien con su *Venezuela heroica* (1881) retomaba el carácter guerrero de nuestros héroes de independencia. Pero, tanto la escena costumbrista como la escaramuza guerrera, van a cederles el paso a los positivistas que vienen galopando en el corcel de la ciencia. Son estos, muy probablemente, los analistas más influyentes en la mirada que sobre sí mismo va a tener el venezolano. Luis López Méndez (fallecido a los 31 años), José Gil Fortoul, Julio César Salas, Laureano Vallenilla Lanz, Pedro Manuel Arcaya, Lisandro Alvarado, César Zumeta trajeron al debate nacional la visión sociológica, buscaron más razones para explicar los hechos que las meramente individuales, y vieron en el tejido social las causas de muchas de nuestra patologías. Gil Fortoul es el autor de la famosa *Historia Constitucional de Venezuela* (1907); Julio C. Salas de *Tierra Firme* (1908) y *Etnografía americana: los indios caribes: estudio sobre el origen del mito de la antropofagia* (1920); Vallenilla Lanz del ya legendario *Cesarismo democrático* (1919) y de *Desintegración e Integración* (1930); Arcaya de *Estudios de sociología venezolana* (1928); Lisandro Alvarado de *Historia de la revolución federal* (1909) y de los *Glosarios del bajo español en Venezuela* (1929) y el de *Voces indígenas* (1921); Zumeta de *Escrituras y lecturas* (1899). Estos autores fueron determinantes en la mirada que sobre Venezuela posaron sus contemporáneos y sus sucesores.

Coparon la escena universitaria, académica y convivieron, al menos en espacio y tiempo, con el movimiento modernista que fue casi contemporáneo de la mirada positivista.

No cabe la menor duda de que esta generación positivista venezolana de quien recibió la mayor influencia fue del Positivismo francés, y abrazaron con tanto fervor su prédica que prácticamente todos eran agnósticos o ateos. No olvidemos que para los cuerpos de ideas confesionales el Positivismo fue letal, ya que se inspiraba en la ciencia y desechaba la fe y las creencias como fuentes de autoridad argumental. Innecesario señalar que la generación positivista venezolana fue notable, que las obras de Gil Fortoul, Alvarado, Arcaya y Vallenilla Lanz son fundamentales en muchos sentidos, y todas apelaban a la operación positivista por excelencia: fundamentaban sus razones en pruebas científicas y no en dogmas de fe.

El Modernismo venezolano contó, como creo haber dicho en el pasaje por la poesía, con un entusiasta incontenible: Rufino Blanco Fombona, pero no estuvo sólo en estas batallas prosísticas. Pedro Emilio Coll, Jesús Semprún, Luis Correa, Santiago Key Ayala, Eloy González, hacían su trabajo. De la sustanciosa obra de Blanco Fombona, uno de sus mejores textos es *El conquistador español del siglo XVI* (1921), en él se sienten a sus anchas su belicosidad natural y sus dotes de prosista penetrante. A Pedro Emilio Coll le honra haber sido, quizás, uno de nuestros primeros escritores-lectores. Se realizaba leyendo, tallando su cultura, por eso su obra es breve y, casi siempre, referida a sus lecturas. Hacía glosas extraordinarias de lo que pasaba por sus ojos. Las obras críticas, de lectores finos, que adelantaron Semprún, Correa, Key Ayala y González, ya han comenzado a releerse. Las generaciones más recientes han vuelto a mirarlás con respeto.

Hemos cruzado el umbral del siglo XX y, al hacerlo, nos hemos topado de frente con nuestro primer gran ensayista: Mariano Picón Salas. Su obra, que no deja de crecer con el paso del tiempo, es fundamentalmente la de un ensayista, por más que haya intentado la novela. Su escritura amenísima, aderezada de su universo de lector hambriento, es una de las experiencias de lectura más asombrosas que se pueden tener en Hispanoamérica. No exagero ni un ápice. *Viaje al amanecer* (1943), *De la conquista a la independencia* (1944) y *Regreso de tres mundos* (1959) son tres ejemplos magníficos que recogen su penetración histórica, su talante autobiográfico, sus facultades de biógrafo y sus condiciones de altísimo humanista. Todo el ensayo venezolano del siglo XX está signado por la huella de su impronta.

La saga de humanistas llamados a desentrañar el tema venezolano no se interrumpe con Picón, por el contrario. A ello han empeñado sus vidas Enrique Bernardo Núñez, Mario Briceño Iragorry, Augusto Mijares, Ramón Díaz Sánchez y Arturo Uslar Pietri. Venezolanistas acuciosos han sido estos hombres que nos legaron valiosas interpretaciones: *La ciudad de los techos rojos* (1947) de Enrique Bernardo Nuñez; *Casa León y su tiempo* (1946), *Mensaje sin destino* (1950) de Mario Briceño Iragorry; *El libertador* (1964) y *Lo afirmativo venezolano* (1964) de Augusto Mijares; *Guzmán, eclipse de una ambición de poder* (1950) de Ramón Díaz Sánchez. Mención aparte merece Uslar Pietri quien, en el campo del ensayo, ha hecho aportes cuantiosos. Se ha entregado a la dilucidación del tema hispanoamericano a lo largo de una vastísima obra ensayística. Basta con recordar sus libros *De una a otra Venezuela* (1949), *Cuarenta ensayos* (1990) y tantos otros aportes del autor fallecido en febrero de 2001, a la edad de noventa y cuatro años.

La relación de Uslar Pietri y Francia, como apuntamos antes en cuanto al género narrativo, es estrecha y fructífera, pero en

cuanto al ensayo alcanza proporciones asombrosas. El tomo *Uslar Pietri y Francia* suma 650 páginas y la lista de ensayos, artículos y crónicas es cuantiosa. Imposible referir para ustedes la cantidad de personajes, libros, obras de teatro y cine, críticas sobre artes visuales, que aborda Uslar a lo largo de su dilatada existencia. Nos atrevemos a afirmar que ningún otro escritor venezolano ha escrito tanto sobre Francia y su universo cultural y político, lo que prueba sin mayores esfuerzos que Francia incidió activamente en su formación intelectual, tanto como España, cuyo tomo también publicamos en el Centro de Estudios Latinoamericanos Arturo Uslar Pietri de la Universidad Metropolitana: *Uslar Pietri y España*. En el ámbito de la literatura, advertimos textos de Uslar sobre Montaigne, Verne, Malraux, Proust, Céline, Lautréamont, Voltaire, Rousseau, Caillois, Rimbaud, Sartre, Gide, y algún otro que no hayamos precisado.

En lo personal, resalto lo dicho en la biografía que escribí de este venezolano excepcional en cuanto a su primera estadía francesa: “Un tercer espacio de singular importancia es el de un sucedáneo de la educación formal: la frecuentación de las tertulias literarias parisinas. Se repara poco en lo sustancial de este tipo de educación en diálogo con los pares, pero es fundamental. De aquellos primeros encuentros surge la amistad de tres jóvenes hispanoamericanos en similares condiciones y con sueños análogos: el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el cubano Alejo Carpentier, y el venezolano Arturo Uslar Pietri. Sobre esta amistad se ha detenido la crítica especializada con particular atención. El primero de los tres en llegar a París fue Asturias, que se instala en la capital de Francia en 1924, mientras Carpentier llega en 1928 y Uslar, como vimos, en 1929. De modo que el baquiano en el laberinto de la intelectualidad parisina será Asturias, que adelantaba a los otros dos en cuatro y cinco años de experiencia. Conocía el mapa con pertinencia. Sabía que en *La Coupole* se reunían unos, mientras en *La Consigne*, el

Dôme o en *La Rotonde* otros, mientras entre los tres fue creciendo una comunidad de intereses vinculado con la realidad de sus países de origen, motivo central de sus desvelos y sus proyectos futuros. Los tres estaban allí con la conciencia del regreso, no buscaban hacerse franceses o quedarse para siempre en Europa. Con el paso del tiempo, las posiciones coincidentes fueron las de Asturias y Uslar, mientras Carpentier fue tomando el camino del socialismo. Sin duda, la literatura los llamaba como un imán portentoso, pero la política también.

Uslar se integró a la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en *La Consigne*. Allí compartió con Jean Cassou, Máximo Bontempelli, Joan Miró, Pitigrilli (pseudónimo de Dino Segré) Jacques Maritain y Adolphe de Falgairolle, pero será a través de Max Daireux que su amistad con Cassou nazca y se robustezca, al punto que Cassou será el traductor al francés de *Las lanzas coloradas*. Conoció también a Curzio Malaparte, André Breton, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Max Jiménez, Luis Cardozo y Aragon y a Rafael Alberti, con quien entabló amistad y la sostuvo durante muchos años. Alguna vez coincidió con Paul Valery, pero de los poetas franceses con quien tuvo mayor vínculo fue con Robert Desnos, ya para entonces muy cercano a Alejo Carpentier. Vicente Huidobro y Alfonso Reyes también integraron el grupo de sus amigos parisinos, así como los venezolanos allá residentes: Teresa de la Parra y Francisco Narváez, quien a lo largo de toda su vida fue una presencia afectiva sustancial para Uslar.” (Arráiz Lucca, 2017: 35-36).

Juan Liscano y Luis Beltrán Guerrero también han continuado la investigación venezolanista, aunque Liscano es de los primeros que aborda otros temas, menos nacionales y más ligados al destino espiritual y ecológico del hombre, siempre desde una perspectiva humanística. Guerrero, por su parte, sí ha hecho de las letras y la academia patria, su teatro de operaciones. Liscano en su abordaje

de la literatura francesa, por más que podamos calificarlo de francófilo, no escribió mucho sobre ella. Recordamos un lúcido ensayo sobre Rimbaud en su libro *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa* y un prólogo a la obra poética del franco-ruso Alain Bosquet.

José Manuel Briceño Guerrero, Francisco Rivera y Guillermo Sucre, los tres cercanos en sus edades, han adelantado obras fundamentales, cada uno guiado por su centro de interés. Briceño Guerrero hereda de sus mayores la obsesión por ventilar el rostro de la identidad, pero lo hace inscribiéndose en una comunidad hispanoamericana, eludiendo lo nacional. Sucre centra su obra extraordinaria en la poesía hispanoamericana y es el autor del estudio más complejo y más lúcido que se ha escrito sobre la poesía continental: *La máscara, la transparencia* (1975). Rivera ha traído al análisis literario su formación junguiana y así ha ensanchado notablemente el campo de visión, además de su encomiable labor de traductor. Como vemos, a medida que avanza el siglo XX el ensayo se profesionaliza y se libera de su monotema nacionalista para acercarse libremente a otras tierras de la modernidad.

En el campo de la crítica literaria, los aportes de Domingo Miliani, Oscar Sambrano Urdaneta, Alexis Márquez Rodríguez, Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Javier Lasarte, Víctor Bravo, Francisco Javier Pérez han sido sumamente valiosos, bien sea desde la perspectiva de la historia literaria como de la teoría, la gramática y la lingüística, además de la notable labor que estos profesores han desempeñado en las aulas de la educación media y universitarias.

En los años más recientes, el ensayo ha contado con el afán de dos estudiosos que lo auscultan. Se trata de Oscar Rodríguez Ortiz y de Miguel Gomes: ambos han emprendido la tarea de hacer antologías y estudios parciales sobre aspectos relevantes (Rodríguez Ortiz)

o han publicado un estudio sobre el ensayo nacional: *Poéticas del ensayo venezolano en el siglo XX* (1996), completísimo trabajo de Miguel Gomes sobre este género. Además, ambos autores son ensayistas con aportes recogidos en libros valiosos: *Intromisión en el paisaje*, 1985, (Rodríguez) y *El pozo de las palabras*, 1989, (Gomes). Pero, como dijimos antes, si algo ha ocurrido favorable a este género en los años recientes ha sido su suerte de súbita adultez de la que dan fe los luminosos textos de María Fernanda Palacios *Sabor y saber de la lengua* (1988), de Gustavo Guerrero, de Gabriel Jiménez Emán, y especialmente, las ya voluminosas obras de Julio E. Miranda y Juan Carlos Santaella.

Observaciones finales

Hemos llegado al final de este viaje compacto y súbito por la literatura de un poco más de doscientos años. Esto no pretende otra cosa que ser un aperitivo y, como tal, ruego se me excusen omisiones y hasta desenfoques. Lo importante es que en los años más recientes hemos asistido a una suerte de aceleración de la condición profesional del escritor, no sólo en su condición como tal sino en los aspectos de la realidad que comienzan a interesarle. Alguna vez le oí confesar a Uslar que su generación no entendía los textos de Ramos Sucre, es decir: que le resultaban ajenos a la “realidad nacional” y, por ende, exóticos. Pues bien, lo que ha venido ocurriendo es precisamente esto: paulatinamente hemos ido saliendo de nosotros mismos a ver el mundo exterior, ya no nos asomamos y asustados regresamos corriendo a la madriguera. No me refiero al cosmopolitismo que, de paso, siempre le hace bien a las provincias, me refiero a que la literatura con su asunción profesional ha dejado de ser para los escritores venezolanos un instrumento de comunicación de un cuerpo de ideas o un credo, la literatura es un problema y un

universo y un cuerpo en sí misma y, en tal sentido, no puede ser abordada sino en su totalidad.

En lo relativo al tema que convocó estas páginas: la influencia de Francia en la literatura venezolana, intentemos una suerte de resumen final. Es evidente que el cuerpo de ideas que dio pie a la creación de las repúblicas fue el Liberalismo, bien sea el de raigambre inglesa o escocesa o bien el de impronta francesa. Pero no es fácil precisar la influencia del Liberalismo en la literatura que se sustenta en la imaginación (poesía y narrativa), en cambio sí lo es en el género del ensayo, que naturalmente se nutre y trabaja con las ideas, de allí que sea el género intelectual por excelencia. Sí es más evidente para la literatura fundada en la imaginación el neoclasicismo y su reacción romántica. Y si bien en Francia anidó el espíritu del Neoclasicismo, lo cierto es que el Romanticismo, como dijimos antes, fue una reacción frente al Racionalismo Neoclásico. Como vemos, bien sea para ser espacio genésico o negación, Francia ha estado presente hasta este momento.

Luego, el Parnasianismo es de raigambre francesa plena, y tuvo cultores fervorosos en la poesía venezolana del siglo XIX e, incluso del XX. El Modernismo no puede atribuírsele sino a los hispanoamericanos, con Rubén Darío y José Martí a la cabeza, pero cabe preguntarse: ¿dónde bebieron del Cosmopolitismo que alimentó al Modernismo? En París y Nueva York, evidentemente, pero sobre todo en París, que fue la capital cultural del mundo occidental durante muchos años.

En cuanto al Positivismo que influyó poderosamente en los intelectuales venezolanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, no cabe la menor duda acerca de su partida de nacimiento francesa, por más que el embrión de este movimiento haya estado en la obra de Charles Darwin: *La evolución de las especies*; una de

las piezas centrales para la autoridad de la ciencia, frente al mundo de dogmas de fe de la religión católica y protestante.

Algo similar ocurre con el Surrealismo, que tanto influyó en las promociones literarias venezolanas del siglo XX. Me refiero a su partida de nacimiento francesa, a partir del Manifiesto Surrealista de André Breton. No obstante, es imposible no vincular a este movimiento con las puertas que abrió para la humanidad Sigmund Freud y sus trabajos sobre la naturaleza del subconsciente. Así como Carl Gustav Jung contribuyó con la incorporación a la cultura de los conceptos de Arquetipo, Inconsciente Colectivo, Sombra, entre otros.

Imposible no ver en la poesía aforística venezolana de los años 70 la influencia del aforismo francés, sobre todo en aquella cultivada por poetas que vivieron en París durante varios años (Alfredo Chacón, Víctor Fuenmayor, Luis Alberto Crespo, Alfredo Silva Estrada, Patricia Guzmán, entre otros). Imposible no advertir las lecturas de Roland Barthes, Georges Bataille, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Lucien Goldman, Pierre Francastel, Maurice Blanchot, el rumano-francés Emil Cioran e, incluso, el psicoanalista Jacques Lacan, en muchos sociólogos, filósofos, politólogos, historiadores, críticos literarios venezolanos que cultivan el ensayo. Basta leer los trabajos de Colette Capriles, Armando Rojas Guardia, Luis Pérez Oramas, Nelson Rivera, Miguel Ángel Campos, Rafael Rattia, Rafael Castillo Zapata para catar estas influencias entrelíneas o explícitas, ya en franco fervor. De este último, se acaba de reeditar su penetrante estudio *El semiólogo salvaje. Roland Barthes y la semiología*. Sin duda Castillo Zapata es de los autores que más y con mayor profundidad ha abrevado en las fuentes del pensamiento literario francés de las últimas décadas, junto con otro venezolano que estudió y vivió muchos años en París: Pérez Oramas.

Lo anterior nos conduce a afirmar que la influencia francesa más evidente de los últimos años ha sido la del pensamiento, que ha irradiado en diversas disciplinas científicas y en la literatura y el arte. Incluso diría más: ha incidido marcadamente en el discurso literario: hay un regodeo inteligente en nuestros ensayistas que recuerda páginas de sus maestros franceses. Es una manera de abordar los asuntos, un camino más elusivo que directo, no por ello exento de precisiones etimológicas; es una vía exhaustiva que sin desdeñar el detalle busca esencializarlo, trascenderlo, abstraerlo para diseccionarlo.

Hasta aquí este breve recorrido precisando influencias francesas en nuestro *corpus* literario. Seguramente hemos inadvertido influencias, pero creemos que las sustanciales están consignadas, al menos en sus coordenadas principales a lo largo de un poco más de doscientos años. Quizás pueda servir este breve trabajo para una investigación exhaustiva que, sin duda, debería algún académico emprender pronto.

Bibliografía

- AMUNÁTEGUI, Miguel Luis de (1882). *Vida de don Andrés Bello*. Edición de autor, Santiago de Chile.
- ARRÁIZ LUCCA, Rafael (2002). *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Editorial Eclepsidra, Caracas.
- *Literatura venezolana del siglo XX* (2009). Editorial Alfa, Biblioteca Rafael Arráiz Lucca, Caracas.
- *Arturo Uslar Pietri. Una biografía* (2017). Editorial Alfa, Biblioteca Rafael Arráiz Lucca, España.
- BELLO, Andrés (1954). *Antología de Andrés Bello*. Selección Pedro Grases. Editorial Kapelusz Venezolana, Caracas.

- BERLIN, Isaiah (2000) *Las raíces del romanticismo*. Editorial Taurus, Bogotá.
- PALACIOS, María Fernanda (2005). Teresa de la Parra. Biblioteca Biográfica Venezolana- El Nacional- Banco del Caribe, Caracas
- PARRA, Teresa de (1982). *Obra (narrativa, ensayos, cartas)*. Biblioteca Ayacucho, N° 95, Caracas.
- PAZ CASTILLO, Fernando (1964). *Reflexiones del atardecer (III volúmenes)*. Ministerio de Educación, Caracas.
- (1968). *De la época modernista (1892-1910)*. Biblioteca Popular Venezolana, Caracas.
- (1995). *Obras completas*, tomo V. Ediciones La casa de Bello, Caracas.
- PICÓN SALAS, Mariano (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- RAMOS SUCRE, José Antonio (1980). *Obra completa*. Biblioteca Ayacucho N° 73, Caracas.
- TEJERA, Felipe (1973). *Perfiles venezolanos*. Presidencia de la República, Caracas.
- USLAR PIETRI, Arturo (2011). *Uslar Pietri y Francia*. Compilación y prólogo Enrique Viloria Vera. Universidad Metropolitana-Centro de Estudios Latinoamericanos Arturo Uslar Pietri, Caracas.
- Uslar Pietri y España* (2007). Compilación y prólogo Rafael Arráiz Lucca y Edgardo Mondolfi Gudat. Universidad Metropolitana - Centro de Estudios Latinoamericanos Arturo Uslar Pietri, Caracas.

Juan Liscano (1915-2001). Una biografía

Juan Liscano Velutini nació en una casa cercana a la esquina de Llaguno, en la parroquia Altigracia de Caracas, faltando minutos para la medianoche del 7 de julio de 1915. Su padre, Juan Liscano, era hijo del general Carlos Liscano, que había sido gobernador del estado Lara y había combatido junto al prócer Jacinto Lara. Era abogado, escribía, había desempeñado cargos públicos y admiraba a Francia con un fervor particular. Después de haber sido poco considerado por la familia Velutini para casarse con una de las hijas, la pareja de novios decidió contraer matrimonio, enfrentando la voluntad paterna. Corría el año de 1912. El joven abogado contaba con treinta y un años y la novia, Clementina Velutini Couturier, con veintiocho. El amor había sobrevivido a un quinquenio de contrariedades y cartas, de impedimentos y esperanzas. Tres años después, nació el único hijo.

Infancia, adolescencia, formación del carácter (1915-1930)

Si el apellido paterno es de origen vasco, el materno es corso. El primero de los Velutini que llegó a Venezuela fue Vicente, que había nacido circunstancialmente en Nápoles en 1811, pero era hijo de Juan Bautista Velutini y de María Claucia, que eran de Córcega. Vicente emigró a Venezuela a finales de la década de los años treinta del siglo XIX, y casó en Zaraza, en 1842, con Clarisa Ron, perteneciente a una familia asentada en el estado Guárico desde hacía mucho tiempo. Los Velutini Ron tuvieron siete hijos,

entre quienes se hallaba el padre de Clementina, el general José Antonio Velutini Ron. La pareja no hizo vida en Zaraza, como quizás estaba previsto, sino que se establecieron en Barcelona, estado Anzoátegui, donde tres de los hijos se casaron con hijas de Basile Couturier Gervais, entonces Vice-Cónsul de Francia en la ciudad, e Isabel Mariani Carreyó, ambos nacidos en Córcega. De allí que haya tres ramas de los Velutini-Couturier, entre ellas la de José Antonio y Clementina. Éstos tuvieron nueve hijos, entre quienes se contaba Clementina, quien casó con Juan Liscano, padre, como dijimos antes.

La vida del general José Antonio Velutini fue de enorme intensidad y, en muchos sentidos, típicamente venezolana. Se inicia muy joven como soldado de las huestes de los Monagas, pero al tiempo combate en las filas de Guzmán Blanco y Crespo; luego adhiere a la gesta de Cipriano Castro y, finalmente, respalda a Gómez en su golpe de Estado contra “El cabito”; por el camino va desempeñando una ristra de responsabilidades públicas que es difícil enumerar, dada su cantidad: diputado, senador, presidente de estado, ministro, embajador y Vice-presidente de la República, General en Jefe de los Ejércitos, secretario general de la Presidencia. Muy pocos, quizás ningún otro venezolano, ostentan una hoja de desempeños públicos más abultada que el general Velutini. Por si fuera poco, en 1890, funda el Banco Caracas, siendo durante décadas la familia Velutini la principal accionista de la institución financiera. La fortuna que heredará Clementina Velutini Couturier, junto a su madre y hermanos, a la muerte de su padre, en 1912, coincide con el año de su boda.

No duró mucho el matrimonio Liscano-Velutini, pero no por desavenencias de la pareja, sino porque la muerte se interpuso en el camino. Juan Liscano falleció de la ruptura de un aneurisma en la aorta en 1918. Comenzaba la orfandad paterna del hijo, a los tres años, y la viudez de la madre, a los treinta y cuatro. La relación

madre-hijo será fundamental para comprender la personalidad de quien se entregará al cultivo de la poesía a lo largo de toda su peripecia vital. La madre morirá en 1989, a la edad de ciento cinco años. Mantuvo la lucidez hasta los ciento tres, cuando todavía se enfrascaba en reconvencimientos al hijo, que para la fecha de la muerte de la madre sumaba setenta y cuatro años.

En la memoria profunda de Liscano no anidaba el recuerdo del padre, salvo en una oportunidad, necesariamente a los tres años, en que lo reprendió por algo y lo dejó un rato encerrado en la enorme sala de la casa de su abuela. Los años que vienen serán de la enseñanza de las primeras letras, por parte de los hermanos de La Salle; los viajes a temperar en Macuto y el primer traslado a Europa. En París, aprende la lengua francesa en una escuela para niños y, al tiempo, regresa con su madre viuda a Caracas. Entonces, ingresa en el Colegio San Ignacio, con la Compañía de Jesús como institución preceptora. Segundo viaje a Europa con la madre y regreso a Caracas al colegio de los jesuitas otra vez. La vida del niño y el adolescente va a transcurrir en medio del luto prolongado de la madre y el mundo interior de las casas, siempre imantado por las presencias femeninas. Así se lo confiesa el propio Liscano a Arlette Machado en el libro de conversaciones *El Apocalipsis según Juan Liscano*. Cuando le habla de su primer paisaje, fuente principal de la formación psicológica, dice: “El primer paisaje es esa casa con sus tres patios, sus mosaicos, su cancel, sus muros pintados al óleo, sus habitaciones, la azotea que para mí suponía una gran aventura, el enorme comedor y la misteriosa sala que daba a la calle con las ventanas siempre cerradas, con su piano y los muebles como fantasmas cubiertos con tela blanca.” (Machado, 1987: 20)

Años después, en el poemario *Domicilios*, de 1986, el poeta recuerda su casa natal con la visión apocalíptica que lo acompañó desde su juventud, siempre enfrentada al progreso, a la tecnología,

a todo lo que en la Modernidad Liscano creía que atentaba contra la humanidad. Con el recurso de la animación, el poeta le habla a su casa de infancia:

“Te demolieron. Empezaron vaciando moradores.
Te desmoblaron. Después te destecharon
borrando así, llenos de escombros, los cuartos
personales.
Corral y patio crecieron desbordados.”

(Liscano, 2007: 527)

Aquel universo femenino donde viene creciendo el adolescente va a cambiar con la presencia de una figura masculina. La madre contrae nupcias con el médico sanitarista Luis Gregorio Chacín Itriago en 1929. Los primeros intentos del doctor Chacín por ganarse el cariño del muchacho fueron infructuosos, pero al cabo de un tiempo accedió a su afecto. El joven comprendió que la mano tendida del esposo de su madre era verdadera y nació una relación de camaradería que el futuro poeta necesitaba. El mundo iba a cambiar para el joven Liscano: no sólo compartía el cariño de su madre con quien en un principio le resultaba un desconocido, sino que Europa estaba, de nuevo, entre sus destinos. Esta vez, el viaje de la pareja no sólo incluía al hijo de la ahora señora Chacín, sino a las hijas del médico, con quienes el joven, de la noche a la mañana, debía entenderse como si fueran sus hermanas. Felizmente, la relación fue favorable; siempre se impuso el vínculo entre un hermano mayor y unas niñas menores.

Chacín Itriago no sólo estudió medicina en Venezuela, sino que además revalidó su título en el Real Colegio de Cirujanos de Gran Bretaña y ejerció la profesión allá, con el mayor éxito. A su regreso al país, desempeñó tareas de suma importancia en el aparato sanitario del Estado y llegó a acumular una discreta fortuna. En el vapor que zarpa del puerto de La Guaira, el joven Liscano va por tercera vez a Europa, en una etapa que será crucial para su formación. Su entorno inmediato ha cambiado radicalmente: pasó de ser el hijo-compañero de una madre viuda, al adolescente que comienza a entenderse con un padrastro con quien va a entablar un vínculo de benéficas consecuencias.

El bachillerato en Europa y la iniciación de un lector (1930-1934)

Una vez establecida la familia en Ginebra, el joven Liscano es inscrito en el Liceo Jaccard, en Lausanne, en condición de interno. Allí, según le confesó a Arlette Machado en el libro de conversaciones ya citado, fue feliz. No sólo se incorporó a un universo masculino, con su típica expresión futbolística, sino que la selva infinita de la literatura se abrió, por primera vez, antes sus ojos. Como suele suceder, la puerta la abrió un profesor, en este caso español republicano, de nombre Aurelio Jiménez, a quien Liscano siempre tributó el mayor agradecimiento. Los clásicos españoles fueron suyos; también Salinas, Guillén, García Lorca. Al joven lo tomó por completo el sueño de ser escritor, siguió su camino de lector y abrevó en las aguas de los simbolistas franceses, de Rimbaud, Baudelaire, los poetas malditos. Vivía un estallido de la vida literaria, reconocida como fecha de plenitud por Liscano: “Debo decirle que si yo tuviera que cristalizar un momento de felicidad, sería la de mi permanencia en el Liceo Jaccard. El año y medio que pasé interno en esa institución,

me resulta inolvidable. Me enriqueció desde todos los puntos de vista.” (Machado, 1987: 35)

Luego, por iniciativa del doctor Chacín, cambia de colegio. Se buscaba que ampliara el espectro de su experiencia y es inscrito interno en *L'Ecole des Roches* en Normandía, uno de los institutos de la élite francesa. Allí, a diferencia de Laussane, la aventura no fue tan satisfactoria. No sólo fue ubicado en un pabellón donde había pocos alumnos, sino que comenzó a sentirse discriminado por su condición hispanoamericana, que lo llevaba a ser visto como una suerte de especie exótica, digna de observación, por parte de la mayoría, aunque dos compañeros, excepcionalmente, se tomaron muy en serio al compañero venezolano y mantuvieron una amistad nutrida por la curiosidad que despertaba el mundo tropical del que venía Liscano.

Problemas con las autoridades del colegio tuvo, no hay duda. Al terciar a favor de un compañero en una relación amorosa entablada entre él y una jovencita inglesa, ésta terminó enamorada de Liscano y se inició un epistolario encendido que fue interceptado por los preceptores del colegio y le valió sanciones por parte del instituto. Estos hechos, y otros, alimentaban el mito romántico que se oxigenaba a diario con la lectura. Los años y el entorno lluvioso eran propicios. El joven comenzó a escribir sus primeros versos.

A la vez que el joven estaba interno, una de las gemelas Chacín, hija de su padrastro, también estudiaba intramuros. La otra había muerto años antes y el padre había quedado en permanente estado de alerta, nervioso. Ello, en alguna medida, explica los hechos que narraré. En verdad, la anécdota merece contarse por lo insólito: se la escuché al propio Liscano en varias oportunidades. La gemela sobreviviente del doctor Chacín enfermó de apendicitis y su padre entró en situación casi de pánico. Cuando la jovencita iba a ser

ingresada en la habitación, resultó ser que el número de cuarto era el que contrariaba las creencias supersticiosas del doctor Chacín. El padre casi enloqueció de los nervios y logró que a la niña la hospedaran en otra habitación, mientras él pasaba la noche en ésa asignada con el número fatídico. La niña había sido operada de apendicitis, lo que para entonces revestía mayores riesgos que los ínfimos que supone hoy en día, pero no se trataba de una intervención grave como para causar mayor preocupación. No obstante, el doctor Chacín logró que no pernoctara la niña sino él en la habitación. Con ello, creía que la salvaba del influjo fatal del número indeseable. Pues esa noche el sanitarista falleció allí, de un infarto, el 10 de marzo de 1934, a los cincuenta y siete años.

Vuelta a la viudez de la madre, vuelta a la orfandad paterna del hijo y fin de la experiencia europea. No obstante, la influencia del doctor Chacín en el hijo de Clementina Velutini ya era determinante. Lo había independizado de la madre, lo había internado en un colegio donde “se hizo hombre”; lo guió y lo alentó, como el mismo Liscano alguna vez afirmó. Regreso a Caracas.

Vuelta a la patria (1934-1937)

La Venezuela a la que va a regresar el joven Liscano es la del general Gómez, la del petróleo en ascenso, la de las cárceles llenas de presos políticos, la del exilio de centenares de opositores a la dictadura. En aquel año de 1934, el poeta publicará por primera vez uno de sus textos. En el diario *El Universal* pudo leerse “Plenitud” y el nombre de aquel joven que recién regresaba a su país.

Se inscribe en la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Venezuela y se inicia el despertar de una conciencia política. Ya la literatura anidaba en su psique, pero la literatura venezolana le

era totalmente desconocida. Entonces, la obra de un poeta que será fundamental en su vida futura abre sus páginas para él. Se trata de un hombre que para entonces lleva seis años en la cárcel y que, en 1924, ha publicado un poemario extraño. Antonio Arráiz se llama y su libro: *Áspero*. El telurismo del poeta, así como la identificación carnal con la madre tierra, hacen eco en la conciencia de Liscano.

A este despertar literario nacional se suma otro, relativo a la experiencia del joven alumno que ingresa en la Universidad Central de Venezuela y va de la mano de un estudiante mayor, referido por su madre, Clementina, que le abre los ojos sobre su condición social y el país en el que está. Se llama Luis Emilio Gómez Ruiz, está imbuido de las ideas de Marx y ve en Liscano a un personaje similar a Reinaldo Solar, el protagonista de la novela de Gallegos. Las contradicciones afloran en el joven que recién regresa de Europa y que pertenece a un país que desconoce. Durante el año escolar de 1935, el alumno Liscano se aburre, en la Facultad de Derecho, de los muchos profesores. Queda el recuerdo de Parra Pérez: fértil inteligencia entre la aspereza de los códigos. La madre del joven lo quería abogado, como su padre, quizás pensando en el Banco Caracas, donde un jurista tendría cabida y futuro, pero el joven se dejaba llevar por otros cantos. Cursa la asignatura Antropología Cultural que dictaba Miguel Acosta Saignes y éste le prepara, sin saberlo, para la próxima inmersión del joven en sus primeros trabajos de campo. Toma la materia de Economía Política, que imparte un joven brillante, autor de una novela celebrada: Arturo Uslar Pietri.

Se va alejando de las leyes e inicia su larga y procelosa trayectoria como polemista. La primera polémica de peso registrada en la hoja de Liscano fue la fugaz que sostuvo con Miguel Otero Silva. Éste último respondió a un artículo firmado por Liscano y Víctor Montoya en la publicación *Acción estudiantil*, donde ya asomaba

una visión apocalíptica en los autores. El tema debatido fue el de la orientación estudiantil. Ésta será la primera de muchas, lo que constituye a nuestro autor como uno de los más ágiles púgiles de la discusión intelectual en el país. Seguiremos esta pista a lo largo de la relación biográfica.

Los primeros meses de 1936 serán de nacimiento para el país. Enterrado el general Gómez y asumida la Presidencia de la República por parte del general López Contreras, la calle se hace efervescente; Liscano también. No sólo se inscribe en la Federación de Estudiantes de Venezuela (FEV), sino que es redactor del periódico *Acción Estudiantil*. En junio cae preso. Estaba repartiendo volantes a favor de la huelga que se convocaba. Al salir de una breve prisión, las puertas de la revista *Élite* y del diario *Ahora* se abren para el novel escritor. La literatura y el periodismo combativo van ganando espacio en su vida, mientras el Derecho languidece.

Durante 1937, la ruptura con su pasado es total. El joven alcanza veintiún años, abandona el hogar de la madre y deja los estudios de Derecho. Son varias las batallas que emprende: las propiamente políticas, las literarias, la de enfrentamiento a la madre, con toda la fuerza arquetipal que ésta puede tener en un hijo único, y la batalla de la iniciación amorosa. Ama a una mujer de nombre Ester Ariza, pero no logra que ella quiera vivir con él su experiencia amorosa “lawrenciana” y dejan de frecuentarse. Entonces se interna en el cerro Ávila. Allí vivirá un tiempo en una casa de hacienda de su tío Andrés Velutini, solitario, en busca de las raíces perdidas. Entre el despecho y la desposesión.

De este año data el comienzo de la amistad con un caricaturista caraqueño que firmaba MAS, pero que respondía al nombre de Manuel Antonio Salvatierra. Fue él quien colocó en sus manos un libro de D.H. Lawrence, autor a quien durante toda su vida Liscano

consideró su maestro. Si a alguien se propuso seguir y emular, en la medida en que ello fuera posible, fue al escritor inglés. En verdad, se trató desde el comienzo de una identificación con su concepción del mundo y del papel de la literatura en la realidad. De hecho, en el más definitorio de los libros de ensayos de Liscano, *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, lo dicho acerca de Lawrence parece un autorretrato: “Opuesto como era al cristianismo, se volvió hacia los pueblos antiguos –celtas, etruscos-, hacia las religiones paganas, los mitos de la antigüedad, los misterios mediterráneos, los cultos animistas, los rituales de iniciación, muerte y renacimiento, los dioses oscuros de los indios mexicanos, los dioses del antiguo Egipto. Mezcló ese conocimiento con su amor a la vida, su vehemencia existencial, su pasión por la naturaleza, su respeto por la sexualidad, a la cual quería remozar en las aguas del origen, en las nupcias con el cosmos.” (Liscano, 1976:142)

Sí, habla de Lawrence, pero también lo hace de sí mismo. Tómese en cuenta que este ensayo fue publicado en un libro de 1976, cuando ya Liscano es un hombre con mucha andadura. Tiene sesenta y un años y el proyecto de vida lawrenciano que abrazó muy joven ya está muy avanzado en su propósito. Pero no será ésta la única vez en que Liscano ensaye sobre la obra de Lawrence. En *Descripciones*, un libro de 1983, vuelve sobre el personaje. Merece la pena aclarar que no son los libros que le valieron a Lawrence su injusta fama de libertino (*El amante de Lady Chatterley*) los que interesan a Liscano, sino los de iniciación espiritual. Trabaja particularmente con *El hombre que murió* y *Apocalipsis*, centrados en el tema de la búsqueda del ser en su ubicación en el cosmos.

A todas luces, lo que tuvo eco de las posiciones de Lawrence en Liscano fue la concepción de la literatura en vínculo indisoluble con la vida. Dicho de otro modo: la vida y la literatura como una sola tarea, en la que lo escrito responde a lo asumido vitalmente y

en la que la experiencia forma parte sustancial del hecho literario. Esta concepción la mantuvo invariable el poeta a lo largo de su trayectoria intelectual. De hecho, el viaje que emprende en 1938, internándose en un pueblo pequeño en las montañas de Aragua, la Colonia Tovar, responderá a este propósito lawrenciano. También, hay que decirlo, responde a una decisión tomada por el poeta: ser venezolano, hacerse uno con la tierra, fundar una relación telúrica de raigambre erótica, como lo proponía el autor de *Áspero* y como el propio Liscano sentía que debía ser su empresa vital.

La insurgencia de una voz y la fundación de El Papel Literario del diario El Nacional (1938-1943)

A lomo de mula llegó el joven Liscano a la Colonia Tovar en 1938. Buscaba una relación con la tierra y, a la vez, encerrarse a escribir un ensayo muy a tono con sus intereses. *La crisis individual del venezolano* se titula el trabajo que nunca vio la luz pública. En cambio, sí fue publicado su primer libro de poemas, al año siguiente de la experiencia towareña. *Ocho poemas* (1939), escritos todos en medio de la bruma montañesa, es un libelo contra la ciudad. El mejor resumen de la experiencia, y de lo que tuvo de iniciática, lo hizo el propio Liscano en entrevista sostenida con el periodista argentino Tomás Eloy Martínez: “En esa experiencia de dos meses descubrí mis vinculaciones profundas con el pueblo venezolano, con la copla, con el arpa y con los jolgorios del sábado por la noche, a la luz de las velas. En ese paraje nacieron los Ocho poemas, que eran un alerta imprecatorio contra la vida de la ciudad y me convertí en folklorista.” (Martínez, 1976: 1)

No sólo fue propicia la aventura para que tomara cuerpo el primer conjunto de poemas organizado del novel poeta, sino que abrió para el investigador un mundo desconocido. La primera vez

que escuchó una décima, provino del guía que lo llevaba hacia la Colonia Tovar. Relata el propio poeta que tomó un lápiz y un papel y copió lo que escuchaba. Este gesto se repetiría infinidad de veces a lo largo de su vida. Luego, la tecnología vino en su ayuda para grabar las canciones del pueblo venezolano, cosa que adelantaría durante años el curioso Liscano.

El libro de ensayos no avanzó consistentemente, pero sí la curiosidad del folklorólogo en ciernes, así como el entusiasmo del poeta que, en gesto en muchos sentidos romántico, denostaba de la ciudad desde el campo, y componía versos en su contra:

“¡Hombre de la ciudad! succionado por los miedos y los odios,
atormentado por el golpe sordo de las máquinas
y los chillidos de los trenes,
ahogado en el lento caudal de sangre vieja
cruzando la superficie de asfalto como una sombra
veloz;
tu medida humana no estará nunca en el cemento
porque el cemento no tiene sangre ni tiene sexo
y el hombre es un árbol todo de sangre y todo de sexo”.

(Liscano, 2007: 12)

Todo el libro es un canto a la naturaleza, en contra de la cosificación del hombre en el entorno urbano. Innecesario se hace señalar que el propio Liscano no apreciaba este libro primerizo, no porque no siguiera estando de acuerdo con su posición anti-urbana, sino por su escritura. Vicente Gerbasi, en la *Revista Nacional de Cultura*, fue tajante al señalar: “Este libro, por estar fuera de cualquier

lenguaje poético, no merece comentario alguno.” Exageraba el gran poeta y recurría a un principio de autoridad extraño: despachaba la obra por su lenguaje, al que no consideraba literario. Una posición decimonónica. Pero no todos los comentarios fueron negativos. Desde su exilio en Chile, Rómulo Betancourt envió una carta a Liscano saludando el libro e invitándolo a seguir con atención la reforma agraria que Betancourt esperaba hacer en lo que llegara al poder. La carta fue el comienzo de una amistad que se mantuvo en el tiempo. De hecho, será Liscano, junto con Carlos Gottberg, quien escriba el libro homenaje a Betancourt: *Multimagen de Rómulo*. En la semblanza biográfica del fundador de Acción Democrática, de autoría de Liscano, puede leerse: “Es el único hombre de estado latinoamericano del siglo XX –como lo expresó Jean Francois Revel– que logró comprometer a su país, de manera duradera, con el modo de vivir democrático”. (Liscano, 1977: 83)

Antes de la experiencia towareña, que ocurrió entre octubre y diciembre de 1938, Liscano funda la revista literaria *Cubagua* en sociedad con Guillermo Meneses y MAS, pero como solía suceder, la publicación no fue más allá de cinco entregas y pocos meses, aunque no por ello no es recordada como una revista de excelente factura. También, fue el año en que compartió las fiestas de San Juan Bautista en los valles del Tuy, que estuvo allí entre los tambores, con los negros, bailando y bebiendo hasta el amanecer del 24 de junio, cuando el grupo completo se adentraba en el río en un baño colectivo, esperando que la paloma del Espíritu Santo volara sobre sus cabezas, limpiándolas de culpas, como cree la conseja popular. Años después, el folclorólogo escribiría sobre esta experiencia, ya no desde el punto de vista personal sino antropológico.

El año de 1940 fue intenso para el poeta. No sólo lo sacudió la calamidad de la Segunda Guerra Mundial, sino que inició un nuevo ciclo de lecturas, signado por el nuevomundismo que ya había

anidado en sus concepciones de la vida. En esta etapa, la obra de Juan Larrea, *Rendición de espíritu* será de compañía sustancial, así como los libros de redescubrimiento americanista de Waldo Frank y Keyserling. Muy a tono con su tiempo, si la vieja Europa se destrozaba en fuego cruzado, el futuro no podía ser sino americano, se especuló entonces. Por su parte, la búsqueda de raíces rebasa el territorio nacional, lo que lleva a Liscano a tomar un vehículo e irse a Bogotá y luego a Quito; va grabando, tomando fotografías; lo antropológico se hace norte y pasión: el poeta avanza como un descubridor del nuevo mundo.

La experiencia viajera fuera de Venezuela se nutría de la nacional. A partir de su regreso de la Colonia Tovar, con ayuda de su madre, Liscano obtiene una camioneta y un equipo de grabación con los que se adentra en la Venezuela campesina, tomando notas en un cuaderno y grabando las composiciones musicales del pueblo. Va juntando registros que luego, junto a sus amigos, escucha en el aparato reproductor que tenía en su estudio entre la esquina de Piedras y Venado, en el centro de la capital. De este año de 1940 datan los primeros encuentros del poeta con el pintor Armando Reverón. No sólo Liscano y MAS bajaban a pernoctar en El Castillete con el artista y Juanita Mota, su fiel compañera, sino que Reverón subía a Caracas y se hospedaba en el estudio del poeta. Allí, refirió Liscano años después haber visto a Reverón arrodillarse y hacerle reverencias al sol antes de emprender el día. Cerca de una decena de piezas le compró el poeta al pintor de Macuto en estos años, muchas de ellas entre las mejores de toda su obra plástica. Luego veremos cómo, en 1964, Liscano escribió una de las lecturas más lúcidas que se han escrito sobre la obra reveroniana, publicada en la entonces recién fundada revista *Zona Franca*.

En este año redondo, 1940, Edgar Gabaldón Márquez polemiza con Juan Liscano y Rafael Clemente Arráiz, quienes han escrito

sendos ensayos sobre la condición femenina en el mundo contemporáneo. Liscano responde; Arráiz también; y ambos le aclaran a Gabaldón que ha leído mal, que ellos no proclaman una mujer bucólica y sumisa, sino otra integrada a la vida social. En todo caso, el asunto es revelador de concepciones modernas en cuanto al papel de la mujer en la sociedad. Incluso el reclamo de Gabaldón se origina en un malentendido. El polemista Liscano continúa afilando sus armas.

Vuelta a Caracas después de semanas de viaje y el año de 1941 se presenta pivotal. No sólo emprende otro proyecto cultural: la revista *Presente*, junto a Pedro Beroes, de la que sólo verán la luz dos ediciones, sino que se enamora y se casa con Josefina Soto Silva, mejor conocida en el mundo cultural como Fifa Soto. Con ella procreará sus tres hijos. La primera, Clementina (1943), que llevará el nombre de su abuela; Isabel (1945) y Juan Carlos (1953). El matrimonio concluirá en 1959, después de dieciocho años de enlace y un exilio en Europa.

En 1942, publica su segundo poemario. Inmerso dentro de la concepción nuevomundista, *Contienda* constituye una vuelta de tuerca en relación con el poemario anterior y, también, una respuesta a las proposiciones estéticas del grupo *Viernes*, conjunto de jóvenes poetas a quienes se señalaba de cultivar una poética cosmopolita, alejada de lo propiamente americano. Liscano militó en las filas contrarias a este grupo e, incluso, en su libro *Panorama de la literatura venezolana actual* (1973) se refirió al grupo de sus colegas que adversaban a *Viernes*, como la “reacción antiviernista”. Liscano colocaba el acento en lo americano, en la fiesta de lo telúrico, en lo que de redentor podía anidar en la circunstancia americana. Como vemos, en consonancia con Lawrence, con Arráiz, para el joven poeta, la celebración de lo propio era imperativa. Celebración de lo propio y negación de lo ajeno:

“Toro Sol de mi pueblo mestizo, reciente y antiguo,
de mi pueblo de hombres de arcilla, de plumas, de aceite,
que buscan el orden del trigo, del pez, de la llama.
Toro Padre mugiendo en todas nuestras raíces,
retozón de las llanuras y alegría de los ríos,
te vemos alzarte de tu suplicio, vivo, bienherido,
joven como luz, intacto, perfecto y renacido.”

El libro fue bien recibido por la crítica, al punto que, al año siguiente, le fue conferido el Premio Municipal de Poesía del Concejo Municipal de Caracas. La amargura que le produjo la crítica a su primer poemario quedó atrás. Este año, Antonio Arráiz lo distingue solicitándole el prólogo a su segundo poemario, *Parsimonia*. El encargo llena de entusiasmo a Liscano. Se siente reconocido por un poeta mayor al que admira fervorosamente. El mismo Arráiz, en 1943, cuando se desempeña como Director del recién fundado diario *El Nacional*, será el que le proponga dirigir las páginas literarias que en el matutino se tenían previstas para los domingos. *El Papel Literario* fue el nombre que escogieron entre Arráiz, Liscano y Miguel Otero Silva, hijo del propietario del periódico: Henrique Otero Vizcarrondo.

Desde entonces y hasta nuestros días, *El Papel Literario* ha sido una publicación central para la literatura y el pensamiento venezolano. Liscano lo dirigió entre el 22 de agosto de 1943 y el 23 de julio de 1950. Entre 1950 y 1952, lo dirige Arturo Uslar Pietri; lo sustituye Mariano Picón Salas, quien lo conduce entre enero de 1952 y mayo de 1958. Liscano regresa a la dirección del *Papel Literario* en junio de 1958 y lo dirige hasta finales de 1959. La publicación desapareció durante varios años, siendo sustituida por otra que salía los días jueves, y así se llamaba, dirigida por Guillermo Meneses, hasta que reapareció en febrero de 1965, de

manos de José Ramón Medina, quien la dirigió hasta 1974, año en que lo sustituyó Luis Alberto Crespo. El poeta caroreño estuvo en la dirección del *Papel Literario* hasta 1989, cuando fue sustituido por María Beatriz Medina, quien estuvo al frente hasta 1994, cuando asumió la dirección la periodista Cheffi Borzachini. Después de dos años, la periodista le entregó la dirección a Nelson Rivera, quien está al frente de la publicación desde noviembre de 1995. Como vemos, aquella aventura de periodismo literario que inició Liscano en agosto de 1943 ha continuado en el tiempo. Huelga recordar que durante los años de director de la publicación dominical, sus vínculos con los escritores del patio fueron estrechándose cada vez más. De ello dan fe múltiples testimonios sobre su ecuanimidad en los asuntos temáticos y cómo fue respetuoso de las posiciones adversas a la suya.

Fiel a su talante, el director del *Papel Literario*, ante un artículo de Carlos Augusto León publicado en la página de opinión de *El Nacional* en 1943, responde desde el suplemento dominical. El tema es el papel de la crítica literaria y la polémica no fue con León sino con Ulrich Leo, quien terció desde Valencia en la discusión. También traba discusión con el padre Pedro Pablo Barnola, S.J en torno a la crítica literaria, a partir de un trabajo del sacerdote sobre la novela *Los de Venancio*, de Alejandro García Maldonado. En esta oportunidad, también se ventiló el asunto de la poesía que se comprende y la que no, según los criterios de Barnola y los de nuestro poeta.

En 1943, se publica el tercer poemario de Liscano. *Del alba al alba* es un texto breve en el que el autor avista otros destinos poéticos y se torna gongorino. Cambia su registro anterior y asume lo español en su expresión más castiza. En verdad, por más que la resolución formal sea correcta, la voz que se escucha recuerda a otras voces de manera muy notoria. Es como si se tratara de un

tanteo. Es como si alguien tocara con el nudillo otra puerta. No es la voz más característica de Liscano la que se escucha en este libro.

Junto con Juan Beroes y Alí Lasser, entre otros, funda la revista *Suma*, que luego tuvo una librería y animó una vertiente editora de libros. Este proyecto, al tiempo, pasó a otras manos y sobrevivió la librería, hasta nuestros días. Sorprende la vertiginosa actividad del poeta. Recuérdese que tanto los libros como la revista surgen a la par de la dirección de *El Papel Literario* de *El Nacional*. Es evidente que el prestigio cultural del poeta va en ascenso, así como la otra veta que se apoderó de él a partir del encuentro con el pueblo venezolano en sus inmersiones campestres: la etnomusicología.

Tanto trabajaba en estos años el poeta que no publicó todo lo que escribió entonces. Fue el caso de un libro orgánico, bastante más estructurado que *Contienda*, escrito entre 1941 y 1943 que, inexplicablemente, no entregó a la imprenta sino en 1997, cincuenta y cuatro años después de haberlo escrito. No será la primera vez que ocurra esto, como veremos luego. En todo caso, cuando se publica, medio siglo después, Liscano redacta un prefacio donde afirma que no sabe por qué olvidó el libro por el camino. Sin embargo, se anima a publicarlo porque en él trabaja “el tema intelectual de fondo de toda mi vida de escritor.” Esto es: la ambición de poder del hombre, el anhelo de abarcarlo todo sin reparar en los daños que causa; el uso indiscriminado de la tecnología, que cosifica al hombre y lo aliena. Realmente, es sumamente extraño que no haya publicado el libro y que, en cambio, sí entregara al editor *Contienda* y *Del alba al alba*, trabajos de menor jerarquía que éste. Entre las hipótesis que pueden esbozarse, la de que no siempre un creador es el mejor catador de sus frutos es la que está más a la mano. En todo caso, consigno la extrañeza.

El folklore como pasión (1944-1948)

En 1944, Liscano comienza a escribir un poemario que se publicará en 1949 y se titulará *Humano destino*. Comparte sus días de creación con la dirección del *Papel Literario* de *El Nacional* y la inmersión en la Venezuela rural en busca de grupos musicales y de danza vernáculos. El golpe civil-militar del 18 de octubre de 1945 lo sorprende e, incluso, le desagrada, ya que, enemigo como era de la violencia, se oponía a toda imposición militar de la voluntad. En cualquier caso, el Presidente de la Junta Revolucionaria de Gobierno, Rómulo Betancourt, llama a Liscano, interesado y advertido como estaba de sus trabajos con el folklore y le solicita que redacte un proyecto de creación de una oficina del Estado que se ocupara de estos asuntos. El investigador se esmera en el proyecto: consulta con expertos internacionales y nacionales hasta que, mediante Decreto del 30 de octubre de 1946, se crea el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, dependiente de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. Entonces la Directora de Cultura era la pintora Elisa Elvira Zuloaga, y el Ministro de Educación, Antonio Anzola Carrillo. También, es necesario señalarlo, el proyecto recibió un apoyo especial del Secretario de la Junta Revolucionaria de Gobierno, el doctor Luis Beltrán Prieto Figueroa. Comienza una nueva etapa en la vida de Liscano y otra de gran significación para la cultura del país.

Nuestro poeta estará al frente del Servicio hasta el golpe militar contra el Presidente Gallegos, en noviembre de 1948. Serán dos años de intensas investigaciones, de viajes incesantes, de organización de una oficina que no existía y de toma de conciencia de lo que ya había adelantado con sus trabajos de campo. De hecho, meses antes de la creación del Servicio, estuvo de visita en Venezuela un funcionario de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de

Norteamérica, quien propuso al poeta obtener una copia de sus grabaciones, de manera de poder contar con ellas en la institución de Washington, al alcance de investigadores de todas partes del mundo y preservadas para la eternidad. Felizmente, Liscano accedió y allá se preservan las cuantiosas grabaciones que el investigador efectuó a partir de 1938. Tiempo después, se editó, en forma de discos, esta música popular venezolana que recogió el poeta, gracias a los auspicios de la Biblioteca del Congreso de Washington y de la Unión Panamericana.

En 1947 se crea, desde el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, la *Revista Venezolana de Folklore*, que dirigirá Liscano y en donde se publicarán los primeros trabajos de corte científico sobre el tema. Desde un comienzo, en el Servicio ayudarán al Director los investigadores Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz, quienes consagrarán su vida a este trabajo de investigación e incluso sustituirán a Liscano en estas labores de dirección cuando pase a otro destino.

Una vez decididas las primeras elecciones universales, directas y secretas de nuestra historia republicana, comenzó un equipo a trabajar en el acto de toma de posesión de la Presidencia de la República por parte del maestro Gallegos. Por su obra profesaba Liscano la mayor admiración pero, aunque parezca increíble, no lo conocía personalmente. No obstante, estaba ganando para la idea de celebrar con una fiesta tradicional la asunción de la primera magistratura. Así fue como, desde el Servicio, se organizó *La fiesta de la Tradición -Cantos y danzas de Venezuela*. Fue un espectáculo concebido por Liscano, con guión redactado por él mismo, con la producción del catalán Abel Vallmitjana y la colaboración fundamental de Juan Pablo Sojo, Francisco Carreño, Jesús Gómez Obregón, Nicolás Arroyo, Miguel Cardona, Francisco José Cróquer, Fífa de Liscano, María Luisa Zuloaga de Tovar, Víctor M. Ovalles,

Julio de Armas, Raúl Nass, entre otros. Representó para Venezuela un hecho de proporciones inimaginables: nunca antes habían coincidido grupos musicales y de baile de todas las regiones del país. Fue una suerte de descubrimiento de Venezuela por parte de los venezolanos. Incluso Andrés Eloy Blanco, con su gracia característica y su generosidad proverbial, afirmó: “Cristóbal Colón descubrió a América y Juan Liscano a Venezuela”.

El espectáculo estaba previsto para un día, el 17 de febrero, pero ante las filas enormes de gente que se quedaba sin entradas, tuvo que ofrecerse durante los días 18, 19, 20 y 21 de febrero de 1948, siempre a coso lleno, y digo coso porque ocurría en el Nuevo Circo de Caracas. Los testimonios periodísticos sobre este acontecimiento, en el que participaron cerca de 600 personas que vinieron del interior, son abundantes y pletóricos de asombro. Muchos de los integrantes de los grupos musicales, casi la mayoría, jamás habían venido a Caracas; incluso otros nunca habían visto el mar y pidieron que los llevaran al litoral. El anecdotario es variado y siempre de naturaleza humanísima. En la prensa de aquellos días, se recogen artículos o declaraciones de Antonio Arráiz, Alberto Ravell, Héctor Mujica, Augusto Márquez Cañizales, Mariano Picón Salas, Tulio Febres Cordero, Rafael Pineda, Oscar Sambrano Urdaneta, Manuel Rodríguez Cárdenas, Francisco Salazar Martínez, entre muchos otros. Entre los extranjeros presentes en el Festival, se recogieron declaraciones de Archibald Mac Leish, Fernando Ortiz, Juan Marinello, José Bergamin, Germán Arciniegas, Rafael Heliodoro Valle y José Gómez Sucre, entre otros.

El artífice orquestador de aquel evento, siempre en llave con Vallmitjana, era un joven de treinta y tres años que estaba comenzando una obra poética y que fundaba los estudios folklóricos en Venezuela. Fue, en muchos sentidos, uno de los acontecimientos de su vida. Así se lo confesó a Alfredo Chacón, en entrevista

sostenida en 1998, cuando Fundef (Fundación de Etnomusicología y Folklore), institución heredera del Servicio fundado por Liscano, celebró con un libro los cincuenta años del acontecimiento: “Yo creo que el Festival me hizo muchísimo bien, muchísimo. Hasta entonces yo tenía el mapa de Venezuela en la cabeza, pero de repente logré convertir ese mapa en figuras danzantes. Fue una gran experiencia, una experiencia ontológica...Yo lo que viví fue una aventura, para mí el Festival fue una realización propia...hasta el punto de que el Festival ha sido el único éxito en mi vida, con eso te digo todo. Los demás no son sino pequeños ruidos parciales, pero ese fue un logro total.” (Varios autores, 1998: 79 y 80)

El optimismo nacional que trajo consigo el espectáculo es reconocido por todos, antes y ahora. Puso el énfasis en un hecho fundamental: la nacionalidad pasaba por el rescate y estudio de las manifestaciones artísticas del pueblo. A su vez, el evento comprobaba que Venezuela era un país por tejerse, que era indispensable que las distintas partes que lo componían se conocieran y se integraran. El Servicio salió fortalecido de la prueba, pero para Liscano las cosas iban a cambiar. El 24 de noviembre de 1948, el Presidente Gallegos fue derrocado por un golpe de Estado encabezado por su Ministro de la Defensa, Carlos Delgado Chalbaud. De inmediato, Liscano se solidarizó con Gallegos; le escribió una carta que le hizo llegar al día siguiente del golpe, ya preso el Presidente y en vísperas de ser expulsado del país. Nuestro poeta renuncia *ipso facto* a su cargo. Semanas después, se embarca en un viaje por mar hacia los Estados Unidos. El vapor hace escala en La Habana, donde está desterrado Gallegos. Entonces lo visita y lo conoce. Quizás en aquella oportunidad, tomó la decisión de emprender el estudio de su obra. En todo caso, el novelista le agradece con emoción la carta que entregó en manos de Doña Teotiste al día siguiente del fatídico golpe de Estado.

Al mes siguiente del éxito alcanzado con la *Fiesta de la Tradición*, el polemista se enfrasca en una nueva discusión. Esta vez de significativa profundidad, de gran dignidad intelectual, de noble trato, y no podía ser de otra manera, ya que la diatriba fue con Héctor Mujica, un comunista de notables condiciones humanas. El tema fue central. Se ventiló la dicotomía entre Materialismo e Idealismo en varios artículos publicados entre el 28 de marzo y el 16 de mayo de 1948. La polémica la buscó Liscano al responderle a Mujica un trabajo titulado "Apuntes". Esta diatriba, con razón, Liscano la recordó siempre como la de mayor altura entre las muchas en que había participado. La veta dialogante no cesó este año, y entre agosto y septiembre, el poeta se batió en otro duelo intelectual; esta vez con Pedro Díaz Seijas, acerca de la llamada "crisis intelectual": viejo tema venezolano que no le fue ajeno al poeta.

Entre 1947 y 1948, el poeta estará escribiendo los versos de su poemario *Rito de sombra*, pero al igual que con *Recuerdo del Adán caído*, que se publicó décadas después, ignoro por qué este libro es publicado en 1961, sufriendo la misma postergación. Trece, catorce años esperaron en la gaveta los poemas. ¿Por qué? No encuentro explicación, sobre todo si tomamos en cuenta que la poesía acometida hubiese representado en su momento un punto de inflexión en su obra e incluso un aporte importante para la poesía venezolana. Se trata del primer poemario de Liscano donde lo erótico toma la totalidad del espacio escritural. Se abre con epígrafes de Lawrence y Whitman y trabaja con el amor en sombras, el nocturnal, el subrepticio, en el que el *homo eroticus* y el lobo se dan la mano. No obstante lo señalado, al hacerse público el libro en 1961, el efecto que tuvo sobre sus lectores fue otro, ya que, además, se publica dos años después de *Nuevo Mundo Orinoco*, en una edición limitada, en París, antecediendo el suceso que representó la publicación de *Cármenes* en 1966. En verdad, al publicarse en

esta fecha contribuyó más a desconcertar a los lectores en relación con el desarrollo de su obra que a enriquecerla. No se explicaba fácilmente la variedad de registros que había entre el erotismo de *Rito de sombra* y la exterioridad histórica de *Nuevo Mundo Orinoco*. Para que esto haya ocurrido, ha debido haber razones que Liscano nunca expresó y que nos dejan sin argumentos, borroneando hipótesis.

En cualquier caso, como vemos, la escritura de la obra y su publicación, al no ser concordante en el tiempo, produjo unas alteraciones extrañas. Igual ocurrirá con el poemario *Recuerdo del Adán caído*, ya señalado. Incluso en menor medida, se repitió la circunstancia con los poemas de *Cármenes*, que fueron escritos entre 1961 y 1962 y publicados en 1966. Todavía más extraño es el destino de otro poemario, que Liscano confiesa haber escrito alrededor de 1968 y habérselo prestado a un amigo que lo extravió, sin que el autor conservara los originales. Se perdió para siempre. Años después, Liscano halló entre sus papeles los apuntes y lo reescribió íntegro, entregándolo a la imprenta en 1978 y otorgándole su título inicial: *El Viaje*.

Estos hechos podrían llevar a pensar que el poeta no se tomaba muy en serio, lo que no está nada mal desde el punto de vista de la catadura del ego, aunque la verdad es que se descuidaba con los proyectos que emprendía y se dejaba tomar por otros, que sustituían a los ya emprendidos, dejando los primeros al garete. No obstante lo dicho, publicó los libros pasados los años, lo que nos lleva a formularnos varias preguntas: ¿Por qué esperaba? ¿Inseguridad? ¿Falta de entusiasmo? ¿Dudas? ¿Cómo puede interpretarse el hecho de escribir un libro, entregárselo a un amigo, el amigo perderlo y no reclamarlo con insistencia? ¿Qué pasaba?

Contra la dictadura (1949-1953)

Después del viaje a Cuba y los Estados Unidos, posterior a la renuncia a la Dirección del Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, Liscano se incorpora a la lucha clandestina contra la dictadura. Entonces, sirvió muchas veces de correo entre los comunistas y los adecos, ya en la resistencia. Se reunía con el primer líder de la clandestinidad que tuvo Acción Democrática, Octavio Lepage, y con el jefe del Partido Comunista Venezolano, Gustavo Machado. Luego su contacto fue Leonardo Ruiz Pineda, una vez que Lepage fue hecho preso. Servía como vínculo para concertar políticas, acciones. A la par, comenzó a publicar una serie de ensayos en la revista del grupo *Contrapunto* sobre la obra de Gallegos. Aquellos primeros apuntes servirían para el libro que publicaría luego, en 1961, *Rómulo Gallegos y su tiempo*.

El poemario que había comenzado años antes, *Humano Destino*, se publica en 1949. Sobre él, el juicio de Liscano no se corresponde con la valoración de la crítica, ya que por su publicación le fue conferido el Premio Nacional de Literatura del Bienio 1949-1950, mientras el poeta pensaba que se trataba del “peor de sus libros”. Así se lo manifestó al periodista Tomás Eloy Martínez en entrevista citada antes. En verdad, en el libro el autor toca temas que serán medulares en su poética posterior, y en este sentido es un adelanto, pero lo hace con una voz que no le es propia: es tributaria en exceso del poeta español Miguel Hernández. Lo cierto es que el poemario es inmediatamente celebrado por los lectores de su tiempo, aunque ya después los ojos de otras generaciones lo colocaron en su justa dimensión.

Al año siguiente, publica un libro de ensayos: *Folklore y Cultura* se titula y en él se recoge la experiencia de *La Fiesta de la Tradición*; así como un texto sobre la poesía popular venezolana y otro sobre

la cultura de los negros en el país. El libro da cuenta de estos años del poeta dedicado a las investigaciones folklóricas. Cuenta con una justa presentación del escritor cubano Alejo Carpentier, quien desde hace tiempo vivía entre nosotros. Este mismo año, el poeta se separa de la Dirección del *Papel Literario* de *El Nacional*, meses después de que Antonio Arráiz cesara como Director del periódico y se fuera a vivir a Nueva York. Por cierto, de aquella ciudad regresaba Arturo Uslar Pietri, después de cinco años de exilio, y será él quien sustituya a Liscano en la dirección del suplemento semanal. Liscano había cumplido una etapa.

Sus tareas de apoyo a los partidos políticos en la clandestinidad no cesan a lo largo de 1951, mientras se suma a una nueva aventura. Se asocia con el editor José Agustín Catalá en Ávila Gráfica, casa editora que va a publicar, con todos los riesgos que ello supone, el libro *Venezuela bajo el signo del terror (libro negro de la dictadura)*. Este documento fundamental pudo componerse gracias a la voluntad de Catalá, en primer lugar, acompañado por Leonardo Ruiz Pineda, Alberto Carnevali, Jorge Dáger, Ramón J. Velásquez, Simón Alberto Consalvi, René Domínguez y Héctor Hurtado, Liscano no participó, pero tenía intereses en la imprenta-editora donde se imprimió subrepticamente, colocándole un colofón falso. En agosto de 1952, la Seguridad Nacional allanó la vivienda de Catalá y se lo llevó preso para interrogarlo sobre la autoría del libro. La empresa editora, una vez hecho preso su factor fundamental, fue cesando en sus funciones.

El 22 de octubre de 1952, Leonardo Ruiz Pineda es asesinado. Aquel líder de la clandestinidad con quien Liscano se reunió muchas veces, cae muerto en San Agustín del Sur. Años después, el poeta escribe una semblanza del amigo muerto. Entonces señaló: "Ruiz Pineda me hizo comprender que lo heroico se podría encontrar en lo más cotidiano y humilde. Porque su vida clandestina fue una

epopeya, pero sin desfiles, marchas triunfales y coros sonoros. Una epopeya por lo humano. Un esfuerzo de hombre cavando en la noche para salir hacia la luz. Una voluntad de minero que cumple... Su grandeza tenía las dimensiones diarias de la vida, el sabor del pan, la calidad de las cosas que usan los humanos, la simplicidad del agua." (Liscano, 1964: 300)

Es evidente que el vínculo con los líderes de la clandestinidad viene cambiando la percepción de nuestro poeta. Incluso él mismo tendrá oportunidad de catar el tenor de la dictadura, como veremos luego.

En 1953, el ensayista Liscano publica una recopilación de sus trabajos sobre la narrativa venezolana. *Caminos de la prosa* se titula el libro y en él se valora la novela *La casa de los Abila* de José Rafael Pocaterra; *Ana Isabel, una niña decente* de Antonia Palacios; *Fiebre* de Miguel Otero Silva; *Tío Tigre y Tío Conejo* de Antonio Arráiz; *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y *El hombre y su verde caballo* de Antonio Márquez Salas. Varios de los ensayos fueron publicados antes como prólogos; otros no, y de ello advierte Liscano en el prefacio, donde manifiesta su desconfianza por este tipo de recopilaciones y explica por qué se arriesga a entregar ésta a los lectores. En verdad, la prevención no se justifica si los ensayos son pertinentes, como es su caso. De lo contrario, si no lo son, pues su invalidez proviene de los textos mismos, no de la práctica de la recopilación. En todo caso, el libro, que nunca se reeditó, es un aporte valioso para la lectura crítica de estas obras.

Será a partir de marzo de 1953 cuando Liscano sienta el bistorio psicológico de la dictadura, a través de la citación que recibió por parte de la Seguridad Nacional, la policía política del régimen, dirigida por Pedro Estrada. Todo el episodio está magníficamente narrado por el propio involucrado en un texto brillante: "Escenas

de la represión en Venezuela”, publicado por primera vez en español en el libro *Tiempo desandado* de 1964. En 1955, en París, se publicó en francés, en la revista *Les Temps Modernes*. Allí relata día a día el poeta los hechos. El 17 de marzo de 1953, se presentó el citado en la Sección de Política de la S.N. El método aplicado fue el de desesperación psicológica. Una vez citado y presente en el sitio, transcurrió el día sin que nadie lo interrogara, sin que nadie le diera razón de los motivos de la citación. Ya cerca de la medianoche, lo dejaron ir a dormir su casa, ordenándole que regresara al día siguiente a las nueve de la mañana. El método se mantuvo durante todo el día siguiente: nadie lo recibía, nadie sabía por qué lo habían citado, mientras la desesperación de Liscano iba en aumento: lo estaban enloqueciendo. Finalmente, a las 11 de la noche, cuando Estrada regresaba a su oficina de unas tareas en la calle, el citado lo abordó y éste le contestó: “¿Qué se le ofrece?” Soy Juan Liscano, respondió. “Ah ¿Qué se le ofrece, Liscano?” “A mí, nada. Pensaba que Ud. quería hablar conmigo, como me lo informaron ayer sus subordinados, después de que acudí a la citación que se me hiciera.” A esto contestó Estrada fingiendo extrañeza: “¿Yo, interesado en hablar con Ud? Yo no tengo nada que decirle.” Liscano a su vez mostró desconcierto con toda la situación. Ante esto, Estrada fingió recordar el motivo de la citación y le comentó que, entre los papeles decomisados a Ruiz Pineda, se le mencionaba varias veces. El citado hizo esfuerzos por no demostrar pánico, ya que de hacerlo temía no salir de la sede de la S.N. y tuvo la presencia de ánimo de negar la evidencia. Estrada sonrió. Le dijo que regresara al día siguiente para que lo interrogara el bachiller Castro, el Jefe de la Sección Política del organismo policial.

Al tercer día, el mismo desasosiego: Liscano allí y nadie que lo interrogaba. Imploraba que lo recibiera el bachiller Castro, mientras éste alegaba que no tenía instrucciones de interrogarlo.

Entre tanto, apareció Estrada en escena, lo tomó por el brazo y le hizo unos comentarios que citaré textualmente: “Oiga, Liscano, uno debe saber para lo que sirve. Yo sé que no sirvo para Director del Museo de Bellas Artes. Quien se mete en política, en nuestros países, debe saber que no puede hacer otras cosas. Quédese usted escribiendo versos.” (Liscano, 1964: 292). Y luego le advirtió: “Uno debe saber siempre donde están sus enemigos, así ando yo. Sé que aquí tengo un enemigo, que allá está otro escondido, que alguno me espera más allá. Y créalo, no me engaño. Tengo el ojo pelao.” (Liscano, 1964: 292)

Afirma el poeta, en este dramático texto confesional, que ésta fue una de las experiencias más intensas de su vida; que se sintió como un ratón frente a un tigre. Al final del día, Estrada le comunicó que no había nada contra él, que se fuera del país, que su enemigo en el régimen no era él, sino el Ministro del Interior, Laureano Vallenilla Lanz; pero dos días después llegó otra citación a su casa. De nuevo el tigre buscaba al ratón.

La animadversión de Vallenilla hacia Liscano era de larga data. Nació en las siguientes circunstancias: el joven estudiante publicó un artículo en tiempos de López Contreras. En él, afirmaba que Vallenilla Lanz era una “inteligencia prostituida”. Esta sentencia, naturalmente, el hijo no la perdonó jamás y, al parecer, pensó que había llegado el momento de cobrarla. Quizás por ello tuvo lugar otra citación, pero ya Liscano preparaba su salida del país, cosa que pudo hacer ante la mirada indulgente de Estrada. Fingió irse de vacaciones con su mujer, sus hijos y su madre. La escena era familiar y el destino era el exilio. Corrían los primeros días de abril de 1953.

Exilio en París (1953-1958)

Si bien los primeros días del exilio los Liscano los pasaron en Italia, la residencia durante los próximos cinco años será París. Allí, al cabo de un tiempo, los Liscano-Soto compraron un apartamento, bien situado y para entonces espacioso, donde transcurrirán los años venideros. Por su parte, el poeta se incorporó de inmediato al grupo de venezolanos que vivían en la capital de Francia en un exilio involuntario. Allí estaban Manuel Caballero, René Hartmann, Luis Esteban Rey, Guillermo Sucre, José Francisco Sucre Figarella, Régulo Pérez, Jacobo Borges, Luis Guevara Moreno, Mario Abreu, José María Machín, Rodolfo Izaguirre, Jesús Sanoja Hernández, Alirio Ugarte Pelayo, entre otros. También, durante estos años, Liscano anudará amistad con escritores hispanoamericanos residentes a orillas del Sena. Entre ellos, el poeta mexicano Octavio Paz, con quien mantendrá una amistad toda su vida, alimentada por colaboraciones mutuas en las revistas que ambos dirigirán en sus países, a la vuelta.

Durante los meses que quedan de 1953 y los iniciales de 1954, el poeta escribe *Tierra muerta de sed*, un poemario que prologará otro de los escritores hispanoamericanos residentes en París: Jorge Carrera Andrade. El libro se publicará en Francia, en edición limitada de trescientos ejemplares. En este poemario puede leerse la elegía a Leonardo Ruiz Pineda, junto a cantos que recogen la desolación del verano calcinante o retratos de personajes y fiestas populares. El libro da cuenta de un paisaje, de un clima, pero no estamos ante su obra más lograda. De hecho, la brevedad del libro expresa su condición transicional. No sabemos por qué, pero en los tres años siguientes Liscano no escribirá poemas. Será hacia finales de 1956 cuando comience a acuñar los primeros versos de su próximo libro. En 1954, se publica en Francia la primera traducción que se hizo

de su obra poética. La llevó a cabo su amigo, el crítico y excelente traductor del español al francés: Claude Cauffon y la edición fue de Pierre Seguers.

En 1955, Rómulo Gallegos y su familia visitan París. Se hospedan en casa de Liscano, quien organiza una reunión con el maestro, pero éste declina la invitación y no asiste. Era huraño. Aceptó viajar en carro por el sur de Francia con Liscano, y juntos recorrieron los pueblos cercanos al mediterráneo francés, la llamada Costa Azul. Refiere el poeta que a Gallegos los templos lo dejaban un poco indiferente, que en Avignon el pasado papal lo entusiasmó más, pero que la mayor alegría se la produjo la visión del mar. Después de bajarse del automóvil se acercó a la orilla y se quedó un rato oteando el horizonte marino. Le dio hambre, y luego disfrutó como un niño frente a un plato de mariscos. En aquel viaje conoció de cerca al maestro Gallegos y se robusteció su admiración por aquel hombre extraño y hosco, a la par que afable y cariñoso. Nació una amistad que antes no había tenido espacio ni tiempo para prosperar.

Años después, cuando el poeta, inquirido por Arlette Machado, hizo el balance de sus años en París, fue sumamente sincero. Dijo: "Esos fueron cinco años muy atormentados. Por una parte se resquebrajó el matrimonio. Sin la presión del medio, de los amigos, de la lucha en la resistencia, nos encontramos uno frente al otro en el exilio y se rasgó la vasija. Eso trajo como consecuencia un estado de alteración psicológica. Me desordené bastante; llevaba vida de parranda nocturna, de mujeres, tomaderas por aquí y por allá, de cabarets...pero no tenía una amante que alentara la desunión." (Machado, 1987:61)

Lo cierto es que el cambio de medio contribuyó con la crisis que experimentó la pareja, pero la separación definitiva ocurriría luego.

El poeta se sumergió en la escritura de su poemario más ambicioso: *Nuevo Mundo Orinoco*, libro que terminaría en Venezuela en 1958.

Al no más saberse la noticia de la caída de la dictadura militar el 23 de enero de 1958, los Liscano comenzaron a preparar el regreso. El poeta, curiosamente, no tomó un avión y llegó al aeropuerto de Maiquetía de inmediato, sino que fue acercándose paulatinamente a costas venezolanas. Primero recaló en Jamaica y luego en Barbados, siempre enfrascado en el libro-río que estaba escribiendo. Por otra parte, el propio poeta confesó que no lo entusiasmaba el regreso, no porque no lo animara la construcción de la democracia en su país, sino porque debía enfrentarse a los rigores de la separación matrimonial, que por muy dolorosa que se le presentara, no podía postergar más: “Mi regreso a Venezuela significaba un conflicto íntimo, duras decisiones a tomar, definiciones violentas de carácter personal.” (Machado, 1987:63).

La Venezuela efervescente que recibe al poeta no cesa: 1958 fue un año de estremecimientos sociales y políticos importantes. No sólo el sofocamiento de intentos de golpes militares en contra de la Junta de Gobierno presidida por Wolfgang Larrazábal, sino un año de definiciones candidaturales, con miras a los comicios de diciembre. Entonces, Liscano refrendaba la proposición de una candidatura de unidad nacional, pero terminó imponiéndose la pluralidad y venció Betancourt cómodamente. Por su parte, el poeta retoma sus trabajos de campo en la geografía nacional, los mismos que tanto emprendió en los años en que se entregó al estudio del folklore. Esta vez viajó al Zulia, a trabajar *in situ* con la faena petrolera en los campos de la Shell. Buscaba concluir el poemario iniciado en París. Además, al no más regresar, Miguel Otero Silva le propone que retome la Dirección del *Papel Literario* de *El Nacional*, de la que acaba de separarse Mariano Picón Salas, después de seis años. Liscano acepta y se abre un nuevo espacio

para su siempre buena voluntad hacia los escritores que comienzan. Esto fue una constante de toda su vida: apoyar a los nuevos, abrirles puertas, recibirlos con los brazos abiertos. Innumerables escritores venezolanos de distintas generaciones pueden suscribir lo que afirmo. Hasta finales de 1959, estuvo al frente del *Papel Literario*.

Los años de exilio habían concluido. Un cambio en la psique del poeta había tenido lugar. Sumaba cuarenta y tres años, regresaba a su país y buscaba unos horizontes distintos. El tema político le interesaba menos. Estaba por comenzar su mejor etapa creadora. Los años que vendrán, la década de los sesenta, no sólo serán de transformaciones radicales en el mundo; también lo serán para Liscano.

Nuevas polémicas y la revista Zona Franca (1959-1965)

El matrimonio de Liscano con Fífa Soto llega a su final. Comienza la democracia representativa en Venezuela; asume la Presidencia de la República Rómulo Betancourt en febrero de 1959. A Liscano se le ofrece participar en el gobierno que recién comienza, pero declina la proposición. No cree que su destino sea la burocracia gubernamental; hasta finales de año está al frente del *Papel Literario* de *El Nacional*.

Este año sale en París, pero con sello venezolano, su trabajado poemario *Nuevo Mundo Orinoco*. No obstante y la importancia de la obra, los jóvenes escritores de la Venezuela de entonces no la reciben con entusiasmo. Este silencio ha debido afectar al poeta. ¿Sentía que los grupos que actuaban en la Venezuela libre, *Sardio*, *Tabla Redonda* y luego *El techo de la ballena*, lo dejaban de lado? Es posible. Las distancias entre muchos de estos jóvenes y Liscano crecerían en los años sucesivos por razones políticas, como veremos luego.

Nuevo Mundo Orinoco es el título de un poemario de considerable extensión en el que el autor trabaja lo americano en su esencia histórica. La etapa precolombina, el período colonial, las guerras de independencia y la era republicana hasta la dictadura de Pérez Jiménez, son los trancos temporales que se poetizan en la obra. Es evidente la intención del autor de trazar un arco, de componer un fresco con el desarrollo histórico nacional. También es evidente la influencia del *Canto General* (1950) de Pablo Neruda, que fue piedra fundacional de un buen número de poemas-río en Hispanoamérica. De ellos formó parte este poemario de Liscano, pero no concitó la atención debida en el momento en que fue publicado: nueve años después del poemario de Neruda; catorce después de *Mi padre, el inmigrante* (1945) de Vicente Gerbasi. Como vemos, una vez más el momento de publicación atentaba contra la valoración de la obra.

No obstante y lo dicho en las líneas precedentes, la arquitectura del poemario, así como muchos de los textos que lo componen, constituyen un aporte significativo para la poesía hispanoamericana. Así lo reconoció el crítico norteamericano Michael Doudoroff en el prólogo a la edición de la colección *El Dorado de Monte Ávila Editores* de 1992. Dice el profesor: “Me parece que *Nuevo Mundo Orinoco* cierra una etapa en la historia intelectual del siglo: la evolución del liberalismo, que va del inocente triunfalismo optimista y precoz que todavía sentimos, por ejemplo, en *Doña Bárbara*, a una perspectiva más compleja, crítica de sus propios mitos y postulados, alarmada, aunque todavía teñida de esperanza. Veo el poema de Liscano como una especie de eslabón perdido entre el encuentro de Neruda, Marx, Machu Picchu, y esa otra obra cumbre aún mayor, *Piedra de sol*, intensa conjugación de muchos de los mismos elementos: historia personal/historia racial, sexualidad y mito, la figuración poética de la esencia americana.” (Liscano, 1992:14)

Además de ubicar la obra en su contexto cultural, Doudoroff la valora en su propio peso. No cabe duda de que estamos ante la primera, y quizás la única obra del poeta que exhibe una concepción arquitectural, con un derrotero temático claro: lo americano en su devenir, su mestizaje cultural y su circunstancia, con énfasis en lo singular venezolano. Tampoco cabe duda de que estamos ante una tentativa de construcción de un canto nacional, que en su propósito no encuentra parangón que lo anteceda, ya que si bien es cierto que la *Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida* de Andrés Bello o la *Silva Criolla* de Francisco Lazo Martí son cantos dilatados que recrean el entrono nacional, no es menos cierto que el de Liscano abarca un arco histórico que los otros no se proponen. El de Bello es un retrato del trópico, el de Lazo Martí hace énfasis en la diversidad geográfica, y se pronuncia sobre ella, pero el de Liscano pasa revista a cuatro siglos de historia. No cabe la menor duda acerca de la envergadura de sus ambiciones, quizás por ello la medida de sus riesgos es, también, mayor. En suma, la magnitud del proyecto nuevomundista de Liscano es similar a la del de Neruda, y con su realización el poeta concluyó sus investigaciones nacionales, siempre vinculadas con su interés por el folklore, la historia y los mitos criollos. Con este libro, el poeta cerró el capítulo de su poesía en el que se atiende a la circunstancia exterior. Pero cuidado, no olvido que lo exterior en la percepción de Liscano está siempre referido al mito, a la resonancia interior que va tallando el hecho externo, en la metabolización que ocurre en la psique de la noticia que viene de afuera.

El año de publicación del poemario-río, coincide con la asunción del poder por la vía de las armas en Cuba, por parte de Fidel Castro y sus revolucionarios. Esta gesta, como se sabe, le entregó a la izquierda venezolana un norte a seguir, después de haber luchado contra la dictadura de Pérez Jiménez y haber abogado por la vía democrática y pacífica. Betancourt y Castro

se alzaron como dos modelos antagónicos: el de la democracia representativa, en el que se llega al poder por vía electoral y pacífica; y el autoritario-socialista, en el que se llega al poder por la vía de las armas, y no se abandona el mando jamás. Ante la disyuntiva, que no todos veían clara entonces, pero Liscano sí, el poeta optó por defender la democracia representativa, y lo hizo con toda su energía de polemista ya consumado. De inmediato, la mayoría de la intelectualidad venezolana, que era de izquierda, le hizo un vacío, lo confinó al *ghetto* de la inexistencia. No fue nombrado más, salvo para señalarlo como culpable de lo peor, como “representante de la CIA”. Los mismos que ensalzaban su obra antes, ahora callaban o denostaban. No obstante y el manto adverso que se posó sobre Liscano, éste no abandonó su lucha, sino que arreció en la defensa de sus criterios. Abundan las pruebas documentales de lo que afirmo.

Las polémicas en la prensa fueron muchas. El centro argumental de Liscano estribaba en que la lucha armada en Venezuela era una locura condenada al fracaso, ya que no se contaba con condiciones objetivas para el triunfo, a diferencia de lo que ocurrió en Cuba. Los hechos le dieron la razón, pero mientras éstos no se manifestaron de manera concluyente, la artillería apuntaba hacia el solitario articulista, a quien intentaban fusilar contra el paredón de la ignominia. Además del argumento preciso, al poeta lo inspiraba una posición que iba más allá de la circunstancia concreta. Así se lo expresó en 1970, cuando ya las polémicas habían pasado, y la pacificación de los guerrilleros era un hecho, al periodista Jesús Sanoja Hernández en la revista *Papeles del Ateneo de Caracas*: “Desde un punto de vista espiritual, la violencia me parece una forma inferior de manifestación del ser humano y pienso que, mientras ella sea la partera de la historia, no se habrá avanzado en el camino de la liberación.” (Liscano, 1995: 212)

En verdad, la posición de Liscano era compleja, ya que no hablaba desde convicciones liberales clásicas (nunca fue un defensor del capitalismo) sino desde valores democráticos, que no lo hacían endosar el *modus vivendi* de la sociedades liberales en su vertiente consumista, de las que fue un acérrimo adversario hasta el final de sus días. Estos matices no se advirtieron, o no quisieron advertirse, en la refriega verbal que duró varios años.

Entre las polémicas más amargas que sostuvo Liscano se cuenta la que protagonizó con J.R. Guillent Pérez, a partir de unas declaraciones de Salvador Garmendia sobre la novela venezolana. Esta diatriba tuvo lugar en marzo de 1960. Liscano enriqueció la postura de Garmendia dialogando, pero le respondió Guillent Pérez con mucha violencia, descalificándolo en sus posiciones y en su personalidad; a ello respondió Liscano con vehemencia, y así se trenzaron en una discusión pública de alto calibre. Discutieron sobre lo venezolano, sobre el rescate o la negación del pasado cultural. La agresividad fue creciendo, hasta que Liscano concluyó la polémica y dio pie, como hizo siempre, a un diálogo pacífico con Guillent, con quien desde entonces sostuvo una fructífera amistad. Más aún: las posturas del primero fueron escuchadas por el segundo, e incluso representaron una puerta de entrada hacia otras culturas, hacia otros intereses.

Como vemos, en 1960 el polemista no bajó la guardia, pero su vida se acompañó de un nuevo amor: Carmen Cárdenas Gómez, nieta de Juan Vicente Gómez, con quien contraería matrimonio al año siguiente, y quien fue musa inspiradora del poemario más celebrado del poeta, *Cármenes*, que veremos luego. En los primeros meses de 1961, se traslada a Francia a pasar una larga temporada. Se establece en la costa vasca francesa, en una residencia en Urrugne, Villa Mendichka, construida en 1911, y propiedad de la pareja de venezolanos Julio Méndez Valarino y Graciela Gómez.

Allí, experimentando el amor como epifanía y exorcismo a la vez, escribió todos los poemas entre 1961 y 1962. Alrededor del libro se teje una historia liscaniana: el sujeto que lo inspiró, su esposa, lo rechazaba. Veía en él un libelo de ruptura, la constitución de un distanciamiento entre el poeta y ella. No deja de ser curioso, ya que el lector, al margen de esta intrahistoria, halla en el poemario una exaltación erótica de la cópula, una suerte de celebración del encuentro de dos cuerpos que se desean y se buscan al borde de la locura. No obstante, el sujeto amoroso veía otro signo. De hecho, no es gratuito que el poeta haya esperado a divorciarse de Carmen Cárdenas, en 1966, para publicar el poemario.

Por otra parte, un primer intento de publicación tuvo lugar a través de su amigo el poeta colombiano Jorge Gaitán Durán, con quien se vio repetidas veces en viajes cortos a París. Gaitán quería el libro para publicarlo en las ediciones de la revista *Mito*, en Bogotá, pero no se sabe por qué Liscano no le entregó el manuscrito. Felizmente así fue, ya que hemos visto antes como el poeta no solía quedarse con copias de sus manuscritos, y Gaitán encontró la muerte en un accidente de aviación en la isla de Guadalupe, en Pointe-à-Pitre, cuando regresaba de Francia a Colombia. Todo sucedió extrañamente, como muchos episodios de la vida de nuestro biografiado: Liscano insistía en que Gaitán se fuera con él y su mujer a Mendichka a descansar, ya que el poeta colombiano pasaba por un período tormentoso y requería sosiego, pero éste tan sólo pensaba en regresar a Colombia, impulso que sin saberlo lo conducía a la muerte. Relataba Liscano que el forcejeo alrededor de una mesa en un café de París fue estremecedor, como si en ello se les fuera la vida, y así fue. Uno imploraba que lo acompañara al sosiego de la costa, y el otro le increpaba que sólo el regreso a casa era posible. Después de este episodio metempsicótico, Gaitán cumplió su destino. Van a pasar cuatro años antes de que Liscano

publique el poemario en Argentina, en la legendaria editorial Losada. Lo comentaremos luego.

Antes de viajar a la costa vasca francesa, el poeta publica *Rito de sombra*, un poemario escrito entre 1947 y 1948, que en su momento de escritura comentamos, y *Rómulo Gallegos y su tiempo*: uno de los más completos y penetrantes estudios sobre la obra del maestro que se ha escrito y, sin duda, el trabajo biográfico-ensayístico más redondo y exigente que Liscano emprendió, ampliado y corregido en edición de 1969. Emprende la lectura de la obra del maestro auscultando sus símbolos, ubicando las resonancias arquetipales de los personajes. Sus aportes para la valoración del personaje Marcos Vargas, de la novela *Canaima*, son indispensables. Igualmente valiosa es la lectura de conjunto de la obra, sin descuidar el dato biográfico, considerado fundamental por el exegeta.

El año 1962 fue de viajes importantes para nuestro poeta. Participó en un congreso de escritores en Berlín, y visitó Yugoslavia, en donde se encontraba como Embajador de Venezuela Simón Alberto Consalvi. La visita interesó mucho a Liscano: recorrió el país en tren con su esposa, enfundada en abrigos y conduciendo un perrito. Simpatizaba desde antes con las habilidades del mariscal Tito, que había logrado imprimirle a su socialismo algunas diferencias en relación con el estalinismo soviético. En el fondo, cualquier intento de socialismo que preservara espacios de libertad le interesaba a Liscano. La experiencia fue tan importante que al regresar a Caracas escribió sobre ella, y años después (1974) amplió el texto y lo publicó como un breve ensayo: *Aproximación a Yugoslavia*, con prólogo de Consalvi. Fue la única oportunidad en su vida en que el escritor transformara una experiencia viajera en un breve libro, más de carácter ensayístico que de crónica de viaje. En su texto puede leerse esta sentencia reveladora: "Ninguna sociedad regida por una economía marxista está tan cerca de una

democracia socialista como Yugoslavia.” Como vemos, una vez más, la oposición del poeta a la lucha armada venezolana no se fundaba en una defensa de la democracia liberal representativa a ultranza: ésta es una prueba más de la simpatía que sentía por el socialismo democrático. De nuevo, el libro fue publicado muchos años después de la experiencia que recogía, cuando su efecto ya era menor que el que hubiera tenido si hubiese aparecido de inmediato.

En marzo de 1963 regresa a Caracas. Ha transcurrido año y medio desde que se fue a vivir a la costa vasca francesa. La vida en Villa Mendichka ha concluido. Trae un poemario debajo del brazo y una relación de pareja que, sospecha, no será para siempre. Vuelve por sus fueros polémicos: escribe semanalmente en la página de opinión de *El Nacional*, enfrentando la política de la lucha armada de la izquierda venezolana. Recibe respuestas, cuando no el silencio sobre su obra literaria. Un vacío se forma a su alrededor en el mundo cultural venezolano. Muy pocas excepciones confirman la regla. Durante el año va concibiendo un proyecto editorial que se materializará en 1964. En el campo literario nacional, entonces, se van produciendo reacomodos ideológicos. De pronto, Liscano comienza a estar menos solo: para algunos su posición es respetable. De la negación o el silencio, algunas voces se acercan a su posición intermedia.

El primer número de la revista *Zona Franca* aparece en septiembre de 1964. Acompañan al Director Liscano dos jóvenes escritores en la redacción: Guillermo Sucre y Luis García Morales. El año siguiente se suma al equipo el argentino Baica Dávalos, en condición de diagramador. En el primer número fijan posición en un editorial signado por la sindéresis y la densidad, siempre enfrentados al totalitarismo de cualquier signo. Queda claro que la publicación no será para incendiar la pradera, pero tampoco para pastorear nubes. Afirman:

“Pensamos que el arte constituye una forma de liberación, que las posibilidades del espíritu están aún intactas, que la persona humana deber ser respetada y exaltada, que sin garantía de discrepancia no existe voluntad de convivencia y que es preferible la duda lúcida al ciego afán cesáreo de imponer alguna fe.”

(Zona Franca, 1964:1)

A lo largo de las tres etapas de la publicación el Director fue Liscano. La primera etapa culminará en febrero-marzo de 1969, cuando desaparecerá por razones económicas. Guillermo Sucre se separó de la revista a mitad de esta primera etapa, mientras García Morales continuó hasta 1969, cuando se alcanzó la entrega número 66. A partir del número 25, el Consejo de Redacción se amplió e incluyó a César Dávila Andrade y Baica Dávalos. Aparece de nuevo en mayo-junio de 1970 con el poeta Rafael José Muñoz en la Jefatura de Redacción y perdura hasta diciembre de 1973, saliendo bimestralmente, cumpliéndose así una segunda etapa en la que se publicaron 22 números. La tercera y última etapa será de mayo-junio de 1977 hasta diciembre de 1983; en ella acompañaron al Director los escritores Alejandro Oliveros, por un lapso breve en la co-dirección, Julio E. Miranda y Oscar Rodríguez Ortiz en las Jefaturas de Redacción; mientras Pascual Estrada Aznar, Carlos Tosco y Blanca Strepponi aportaron su arte en el Diseño Gráfico. Se hicieron 36 entregas.

Es justo señalar que la revista, a lo largo de toda su existencia, tuvo una vocación internacional acendrada. Se publicaron grandes firmas extranjeras, sin distingos ideológicos, y se distribuyó por correo en toda Hispanoamérica con regularidad. Fue, sin duda, una referencia importante en el continente y en España. Al lado

de las revistas grupales que la antecedieron, fue abierta a diversas tendencias y, sobre todo, se interesó en temas que entonces no eran “bien vistos” por cierta intelectualidad de izquierda. Me refiero a asuntos esotéricos, psicológicos, a temas orientales, a manifestaciones espirituales, siempre en consonancia con el interés por la mitología que el Director mantuvo durante toda su vida. El papel de *Zona Franca* en Venezuela fue central, no sólo por el respeto que profesó por nuestros escritores con obra, sino por la apertura a nuevas firmas, a noveles escritores que hacían sus primeros intentos. Durante los veinte años en que circuló, con sus breves interrupciones, se ganó un prestigio continental que ninguna otra revista literaria venezolana ha tenido. Sin embargo, nunca logró el respaldo publicitario de la empresa privada venezolana.

La significación de *Zona Franca* en Venezuela todavía espera por ser evaluada. No cabe la menor duda de que representó una posición minoritaria que, con el tiempo, se confirmó que era la razonable. La lucha armada fue un fracaso. El expediente de la violencia y el autoritarismo que se combatía desde sus páginas, finalmente fue derrotado. Por otra parte, del examen de las páginas de la revista se desprende claramente que la posición asumida por sus miembros siempre fue de apertura, de diálogo, en contra de las capillas ideológicas partidistas. Pero me adelanto a señalar que no se trataba de una publicación neutra, que invitaba al diálogo desde un espacio aséptico. Era una publicación combatiente, con posiciones. Por ejemplo, en su primera etapa obvió deliberadamente al Boom Latinoamericano, por considerarlo una operación comercial editorial, mientras descubría para los lectores venezolanos a dos autores que todavía no eran planetariamente leídos: Jorge Luis Borges y Octavio Paz. A contracorriente de su tiempo, publicó más ensayo y poesía que narrativa. Mientras convivieron en la publicación Liscano y Sucre, se veía una tensión entre temas

literarios (Sucre) y extra-literarios (Liscano). Esta tensión, con la salida de Sucre se resolvió a favor de temas universales que tenían, entre otras, expresión literaria.

En este 1964 de iniciaciones, además, el poeta recoge diversos ensayos y entrega al editor *Tiempo desandado*. Allí se recogen las polémicas que el articulista ha sostenido hasta ese año. Son muchas, y de diverso calibre. Cierra un ciclo, pero de inmediato inicia otro de escaramuzas verbales. La polémica con los intelectuales venezolanos no cesa. De hecho, al año siguiente recoge siete artículos sobre el tema y los publica con el título *Un intelectual venezolano frente a la lucha armada*. Recogía su posición expresada entre junio y noviembre de 1965, cuando la violencia guerrillera había arreciado, mientras para otros era ya evidente que el Gobierno Nacional y las Fuerzas Armadas tenían a raya a los insurrectos.

Este año de 1965, una oferta puso a prueba las convicciones del poeta. El 1 de enero falleció Mariano Picón Salas, entonces recién designado por el presidente Leoni al frente de Instituto de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), y el candidato natural que muchos tuvieron en mente para sucederlo fue Liscano. Incluso públicamente se le solicitó que aceptara el cargo, pero este se negó, ya que no estaba de acuerdo en la manera como se había concebido y estructurado el organismo. Veremos luego, en 1974, cómo su negativa se expresó coherentemente, cuando le tocó presidir la comisión creadora del CONAC (Consejo Nacional de la Cultura). De modo que este año de polémicas se inicia con una prueba de honestidad intelectual: ha podido aceptar el destino público y reformar el organismo desde adentro, pero prefirió no hacerlo. En el fondo, no quería atarse a una responsabilidad burocrática que lo apartara de sus tareas intelectuales. Volvamos a la diatriba con la izquierda cultural.

En la entrevista con Sanoja Hernández antes citada, realizada en 1970, al momento de hacer el balance de su posición en los años anteriores, Liscano fue explícito y concluyente: “Mi ruptura con la izquierda insurreccional era inevitable, a menos que me hubiera marginado resueltamente de la lucha política y encerrado en una torre de marfil. Pero mi trayectoria me obligaba a tomar parte, y en razón de una clara conciencia del momento histórico y de la circunstancias, opté por defender el régimen nacido de unas elecciones generales tan limpias como masivas.” (Liscano, 1995: 213)

Estos años que van de 1959 a 1965 serán de grandes acontecimientos para la vida de Liscano. Regresó del exilio, se divorció, se volvió a casar, regresó a Europa, se enfrascó en polémicas fortísimas con la izquierda insurrecta en Venezuela, fundó una revista de notable importancia, escribió un poemario fundamental y, sin embargo, no estaba ni siquiera en la mitad de su vasta producción intelectual. Sus mejores libros de ensayos vendrían después, así como la mayor parte de su creación poética. Tenía cincuenta años. Nadie dudaba en el país del fervor con que asumía sus causas, de su honestidad, incluso para reconocer sus propias contradicciones.

Cármenes, orientalismo, esoterismo y Panorama de la Literatura Venezolana Actual (1966-1973)

Concluida la alianza matrimonial con Carmen Cárdenas, el poeta entrega el libro al editor. *Cármenes* es uno de los momentos cúspides de la poesía erótica en Venezuela, según el criterio prácticamente unánime de la crítica. No sólo alcanza una cima notable en lo que a registro de la experiencia amorosa se refiere, sino que el trabajo del lenguaje es sumamente aplicado. Incluso diría más: hasta la

aparición de este libro, el cuidado en el verbo en la obra liscaniana estuvo supeditado a la experiencia. En cambio, aquí puede afirmarse que el ayuntamiento entre la experiencia interiorizada y el lenguaje, es prístino y potente.

Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia* valora este poemario como “quizás es el mejor de sus libros”, y da en la diana cuando desnuda los propósitos del autor: “La visión del erotismo como actualización de un proceso cósmico y casi de un ritual, tiene también en Liscano otro sentido no menos revelador: es un rechazo y una crítica a la historia. Se entiende, como enajenación de la vida concreta bajo la idolatría del futuro, la vida sacrificada a la abstracción de las ideas del hombre, a la humanidad y al poder.” (Sucre, 1985: 352)

La incomodidad de nuestro poeta en el mundo es tan antigua como su propia conciencia. Hemos visto como desde *Ocho poemas* y hasta este octavo poemario, el sino (y signo) de su obra es la búsqueda de la superación de la cárcel de la historia, por la vía del espíritu. Lo que venía anunciándose desde sus primeros poemas de amor, ahora estalla en la cópula, en la fuerza erótica que, como las olas, oscila en los polos de la posesión y la entrega; la ternura y la violencia; el cazador y la presa. En otras palabras: la batalla de los contrarios que salvan sus diferencias en el ayuntamiento, y que al hacerlo escapan a los muros de la realidad histórica.

El poemario registra con mayor insistencia el frenesí erótico, la pasión del enajenado por amor, que algún muelle calmo de recíproca complacencia. Se trata de un amor impetuoso, juvenil y maduro a la vez, siempre catado desde la condición masculina, del poseedor, del que penetra. No se propone desdoblamientos, no busca enfundar otro cuerpo distinto al suyo. En este sentido, el

libro criba la experiencia y, además, es confesional, ya que el sujeto hablante no se escuda detrás de ninguna máscara.

“Hasta ellos no alcanza el rumor de la urbe
o será más bien que no lo oyen
que lo cubre el susurro con que se aman
que lo dispersa el soplo que se dan.

Se huelen se gustan se desean.
La libertad que encuentran los deslumbra.
Ascienden en una isla espacial entre los astros.
Pareja sin Historia
pareja constelada.”

(Liscano, 1966:40)

En 1967, Liscano conocerá a quien será su futura esposa: la poeta Emira Rodríguez. Esta relación coincide con una nueva etapa de la vida del escritor. En ella se irá acercando a la cultura oriental y al esoterismo, junto con Emira, y gracias a las reuniones con Guillent Pérez y, muy especialmente, a la amistad con el artista MAS, quien años antes lo colocó en el camino de Lawrence, y ahora lo haría en el de Krishnamurti. En la revista *Zona Franca* se sigue la apertura hacia este otro mundo, que fascinó a Liscano, y a toda una generación de jóvenes escritores y artistas, a quien el poeta acompañó en sus iniciaciones juveniles. *Zona Franca* estuvo a la orden de estos nuevos derroteros.

La lectura de Krishnamurti representó un cataclismo para Liscano, al punto que lo paralizó en su obra de escritor. En el fondo, produjo en él un cortocircuito entre la expresión literaria y la

búsqueda espiritual. Este chispazo, junto con un segundo divorcio, lo condujo a una revisión general de su trabajo y de su obra. Al intentar hacer bueno el proyecto krishnamurtiano de liberación del yo a partir del silencio, dejó de escribir, negando así su esencia personal y su propia historia de escritor. Se sumergió en una crisis psicósomática grave: se le inflamó el nervio facial del trigémino, produciéndole agudos dolores, que lo llevaron al quirófano y a la convalecencia. Años después, el poeta consideró a esta experiencia como una típica de resurrección personal, de renacimiento.

La crisis espiritual y psicósomática coincide con la publicación de *Nombrar contra el tiempo* (1968): una extraña antología publicada por la recién creada Monte Ávila Editores en la que Liscano procedió a seleccionar de la totalidad de su obra unos cuantos poemas, y a estructurar un libro como si no hubiera publicado ninguno antes. Esta suerte de mutilación ha debido de provenir de un impulso destructor, tanático, que lo llevó a intentar reorganizar su obra, podándola tan en extremo que pareciera que buscaba que surgiera una nueva, diferente. En paralelo con esta suerte de poda flagelante, el poeta escribía los poemas de *Edad oscura*, que se publicarían en 1969, cuando la crisis del trigémino alcanzaba el colmo, y el autor se enfrascaba en la revisión de sus postulados anteriores. Ya en *Edad oscura* la cópula no es exorcismo y resurrección, salida de la historia y alianza con el cosmos, sino algo menos sublime. La depresión avanza, la oscuridad también. En el corazón de su psique habían causado efecto la negación de sus contemporáneos, la crítica acérrima a sus posiciones políticas, así como los fracasos en sus relaciones emocionales.

Edad oscura ofrece un primer poema radicalmente autobiográfico. El único que el poeta escribió como si se tratara de un autorretrato. Así me lo confirmó en entrevista que publiqué en 1993. “En el vestíbulo” se titula el poema, y cito los últimos versos,

en los que hasta el final de sus días el poeta se sintió plenamente retratado:

“buscando entrar a la casa,
queriendo salir al mundo,
salir a la casa, entrar al mundo,
pasar hacia adentro, andar hacia fuera,
cruzar umbrales, calles, alcobas, urbes,
países, desvanes, continentes, galerías,
solo y perdido de antemano el hombre,
el hombre del zaguán,
frente a todas las entradas libres,
frente a todas las salidas vivas.”

(Liscano, 2007:332)

Así se veía a sí mismo Liscano: un hombre que habitaba en un zaguán, entre la casa y la calle, en disyuntiva. Entre todos brilla un verso: “solo y perdido de antemano el hombre”. En este caso, “el hombre” es él, que no ve salidas o que si las ve, no las toma: se queda en el vestíbulo. En verdad, esta visión de sí mismo contradice la que el lector pudo hacerse de él a lo largo de los años. Cuesta trabajo conciliar esta autoconcepción y la del polemista político; la del folclorólogo entusiasta, que dejó una obra encomiable, y la de este poeta de bajísima autoestima.

En *Edad oscura* tenemos un libro de transición y, a la vez, de continuidad. Profundiza en su invectiva contra la civilización occidental y sus valores de consumo, e insurge su primera lanza en contra del mundo audiovisual. La influencia de las lecturas de Krishnamurti ya se advertía, aunque no con tanto énfasis como en *Los nuevos días*, un poemario de 1971 que comentaremos luego.

La lectura de *Edad oscura* hace evidente la confrontación de una crisis. Es curioso, la búsqueda del silencio para llegar al meollo de la cosa, sin el subterfugio de la literatura, no trajo para Liscano ningún sosiego, sino una crisis personal de grandes proporciones: todo lo contrario de lo que busca la práctica orientalista, que aspira a la conciliación de los contrarios y la paz. En el fondo, se trató de la crisis de un escritor, no la de un místico. Si Liscano hubiera sido un místico, la crisis no se hubiera presentado, ya que se habría llegado al punto al que se quería llegar.

En 1970, ya superadas las crisis psicósomáticas, el editor inicia una nueva etapa de *Zona Franca*, con Rafael José Muñoz en la redacción. La apertura a otros temas es tan amplia como la expansión de la conciencia de su director: las drogas, la ecología, la liberación sexual, el nuevo papel de la mujer, la antropología y la sociología, son temas que conviven con lo literario. Contemporáneamente, Liscano se ha casado por tercera vez y muy pronto se abren dos caminos: el estallido de su mujer como poeta, y el silencio y la crisis psicósomática de su marido. Pocos años después, la recuperación de la voluntad literaria del escritor, y una crisis psicológica severa de la esposa.

La primera señal de superación del cataclismo krishnamurtiano es la publicación de un libro hermoso: *Los nuevos días* (1971). Dedicado a Emira Rodríguez, e imantado por su presencia, han quedado atrás los poemas eróticos de *Cármenes*, dándole paso a una convivencia amorosa de tenor distinto. La búsqueda de la conciliación de los contrarios ya no se expresa en el ayuntamiento amoroso, sino en el trámite interior. De ese libro un poema, el último, es de los más redondos que Liscano escribió, cito sus primeros versos, que hablan por sí solos:

“Debe haber un lugar en nosotros mismos
 donde cesa el combate de los contrarios
 y no se juega más a cara o cruz
 donde las cosas brillan con su propia lumbré
 y la mirada resplandece en el silencio
 dominios del doble blanco
 donde se unen el agua y el fuego sin violencia.”

(Liscano, 2007: 385)

Superado el bajón anímico, el poeta emprende con bríos nuevos proyectos. Comienza a escribir los ensayos que compondrán *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, que publicará en España en 1976 y se enfrasca en una investigación que adelantará entre enero de 1971 y octubre de 1972, mes en que concluye la escritura. Se trata del estudio *Panorama de la literatura venezolana actual* (1973). El investigador pasa revista a la literatura nacional del siglo XX, reconociendo los antecedentes, estableciendo una línea de continuidad. Historia la poesía, la narrativa y el ensayo, tanto el literario como el de otras temáticas, y no estudia el teatro, ya que el fenómeno dramático se realiza sobre las tablas, trascendiendo la construcción verbal. En su momento, el panorama liscaniano fue bien recibido. Hacía falta. No se contaba con esfuerzo similar en Venezuela. Fue reeditado en 1984 sin añadidos, y luego en 1995, oportunidad en la que el autor aprovechó para ponerlo al día, para escribir una coda sobre los hechos literarios de los veinte años siguientes.

Este año de 1973 publica, muchos años después de haber efectuado la investigación, un opúsculo intitulado *La fiesta de san Juan el Bautista*. Para muchos fue una sorpresa: se pensaba que

el autor había pasado la página de los estudios de folklore, pero ya vemos que no, que tuvo el entusiasmo para corregir las notas tomadas años antes, poner al día el texto y publicarlo.

Durante la campaña electoral de 1973, respalda decididamente la candidatura de Carlos Andrés Pérez, y participa en el Seminario sobre Cultura que organizó Acción Democrática. Entonces elabora junto con Antonio Pasquali el proyecto Ratelvé, con el que se pretendía establecer un nuevo marco nacional para la radio y la televisión. Llovieron críticas sobre el proyecto. Sobre todo por parte de los medios que veían amenazados sus intereses y forzosamente detuvo su camino. La época de la “Gran Venezuela” estaba por comenzar.

***La creación del CONAC, estaba en Buenos Aires
y Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa.
(1974-1978)***

Un mes después de la asunción de la Presidencia de la República por parte de Carlos Andrés Pérez, éste designa a Liscano presidente de la Comisión Organizadora y Preparatoria del Consejo Nacional de la Cultura. Este nombramiento se hizo efectivo el 26 de marzo de 1974. A su vez, Liscano integrará la Junta Directiva de Monte Ávila Editores en condición de Vicepresidente de la misma. Los trabajos que condujeron a la creación del organismo tomaron todo el año en deliberaciones, hasta que se decretó la creación del CONAC el 29 de agosto de 1975, como Instituto Autónomo adscrito a la Presidencia de la República.

Cuando hasta el Presidente Pérez creyó que el poeta aceptaría presidir el organismo, éste declinó la oferta. Argumentó que no se sentía a gusto en destinos burocráticos de tal naturaleza, que ello

atentaba contra el tiempo que necesitaba para su trabajo de escritor. Propuso entonces a Luis García Morales para la presidencia del organismo y Pérez aceptó la sugerencia.

El trabajo preparatorio para la creación del organismo fue arduo, y coincidió con una crisis psicológica de la esposa del escritor. Liscano no sólo ensayó infructuosamente con un psicólogo del patio un tratamiento, sino que la llevó a España a ser vista por los mejores especialistas, y luego viajó a Argentina con el mismo propósito, pero ya la relación de pareja estaba resquebrajada y el divorcio ocurrió en 1975. Un año después de un primer viaje a Buenos Aires con su esposa afectada, el poeta fue haciéndose un espacio literario en Argentina. Viajaba cada vez con más frecuencia y pasaba temporadas cada vez más dilatadas. Allá conoció a quien sería compañera de vida por siete años, la escritora Elvira Orphée, con quien convivió en Buenos Aires y luego en Caracas hasta 1981.

Buenos Aires fue un respiro para los agobios caraqueños de nuestro poeta, cada vez más asediado por exigencias no siempre placenteras. En la capital argentina, a la lectura de los libros del ensayista argentino Héctor Murena, se sumó su trato personal, aunque por poco tiempo, ya que éste muere en 1975. Allá traba amistad con Alberto Girri, con Jorge Cruz, publica en el diario *La Nación*, y va divulgando su trabajo, al punto que no exagero si afirmo que durante años el escritor venezolano más leído en el país austral, después de Gallegos y Uslar Pietri, fue Liscano. Esta relación se prolonga hasta comienzos de los años ochenta, cuando tuvo lugar su último viaje a Buenos Aires. El vínculo llegó a ser tan estrecho que fue invitado a participar como orador en un homenaje a Borges en el Teatro Cervantes en 1979, con motivo de los ochenta años del autor de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Veremos en los libros de ensayos sucesivos que publicará el escritor, cómo el análisis de la

obra de autores del país sureño va haciéndose recurrente: Borges, Girri, Murena, Olga Orozco.

No deja de ser curiosa esta recurrencia porteña de Liscano, sobre todo si tomamos en cuenta que le tenía pavor a los aviones, y sufría enormemente abordándolos, prefiriendo siempre que se pudiese trasladarse en barco. Esta fobia lo sustrajo en muchas oportunidades de participar en eventos literarios internacionales, a los que prefería no ir que sufrir el vuelo transoceánico mortificante.

Un nuevo poemario es editado por nuestro autor en 1976. *Animalancia* se titula, y recuerda a los bestiarios medievales, aunque en éste las bestias están poetizadas, sin que importen las características de los seres trabajados. El libro revela algunas facetas que habían quedado en el pasado y ya no se recordaban como atribuibles a su personalidad. Me refiero a su esmerada atención por el mundo exterior, que había sido sustituida en sus últimos libros por la atención a la interioridad. En este sentido, *Animalancia* fue una vuelta a decirse a sí mismo: “Cuidado, el mundo también existe, no lo olvides.” Además, el poemario debe ser leído como una pieza integrante de la crisis ya citada acerca de la relación entre el espíritu y la literatura. No en balde el libro se escribe y se publica contemporáneamente con el volumen de ensayos *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, que veremos de seguidas.

El libro fue publicado en España, en la editorial Seix Barral, y recibió una entusiasta acogida en diversos países de habla hispana. Es natural que así haya sido, ya que se trata de un libro de ensayos que toca un tema medular para el universo de la literatura y el pensamiento. Fue, por otra parte, la resolución ensayística del dilema que se le presentó a su autor desde que se adentró en la obra de Krishnamurti. Si *Los nuevos días* es la respuesta poética al conflicto, este conjunto de textos lo es en el orden del ensayo.

En el texto intitulado “Espiritualidad, esoterismo, literatura” Liscano ofrece sus conclusiones, después de haber trasegado con el tema en dos frentes: el de la experiencia personal con la escritura; y el de las múltiples lecturas en busca de la salida del laberinto. Afirma:

“Las exigencias específicas de la literatura no corresponden a las de la realización espiritual. Mientras la literatura ahonda en la pluralidad, la espiritualidad anhela la unidad. Aquella intenta sustituir la vida por su enunciación escrita; se proyecta hacia el mito y la poesía (Borges) o hacia la denuncia, la requisitoria social y la agresión (Sastre y sus seguidores). La espiritualidad se cumple en el silencio; la literatura en lo verbal.”

(Liscano, 1976: 21)

Pero no sólo ventila este tema central, sino que se adentra en la estructura de la ascesis por vía del mito o por la de la rebelión, mientras se pregunta por el futuro de la literatura. Escoge a cuatro autores, cuyas obras analiza en profundidad (Rimbaud, Hesse, Lawrence, Gallegos) e indaga en los mitos modernos, entre ellos el del “Hombre nuevo”. Esta obra, sin la menor duda, abordó asuntos de la mayor importancia para la literatura y la vida espiritual de su época, y la vigencia de sus indagaciones se mantiene en el tiempo. El hombre no dejará de preguntarse por estos asuntos. Volverán a estar sobre la mesa de disección.

En lo personal, a quien escribe le parece un libro de ensayos francamente deslumbrante, que no deja resquicio, neurálgico, ya sea por la escritura certera que lo atraviesa o por la importancia

de los temas que toca. Además, y no es poca cosa, el punto de vista desde donde habla el autor es siempre personal. En esto Liscano fue *rara avis*: veía desde donde nadie o casi nadie observaba, y tejía dentro del universo cultural escogiendo con tino sus lecturas. La lista de comentarios sobre la obra es larga, y con firmas de peso intelectual. Puede decirse que fue su libro de ensayos mejor recibido por la crítica.

Al año siguiente del éxito de *Espiritualidad y Literatura*, decide iniciar la que sería la última etapa de *Zona Franca* y, además, acepta ser Director Literario de Monte Ávila Editores, en donde venía desempeñándose como Vicepresidente de la Junta Directiva a la que le rendía informes el Director General de la empresa: el editor de origen catalán Benito Milla, quien había regresado al país a dirigir la empresa de la que había sido ya Director General fundador en 1968.

En 1978, salen de imprenta dos poemarios que fueron escritos en tiempos diferentes. Referimos antes que los originales de *El Viaje* se perdieron y que su autor reescribió el poemario con base en sus borradores. Contamos con el testimonio del propio autor, según el cual el libro fue escrito en 1968 y reescrito en el año de su publicación. El segundo poemario sí fue escrito entre 1974 y 1976 y se titula *Rayo que al alcanzarme...* Esta disparidad temporal puede explicar la diferencia de registro entre un libro y otro que, sin embargo, fueron publicados el mismo año.

Si en *El Viaje* trabaja el verso largo, de resonancias musicales, en *Rayo que al alcanzarme...* se esmera en el verso corto y el poema breve o de mediana extensión. En este último brotan poemas oníricos, junto a otros donde se asoman rostros fantasmales. Es poemario abundante, con sesenta y tres textos de similar extensión y un poema largo, en el que se yuxtaponen varias voces. La lectura

de esta abundancia, pletórica de registros, puede ser ardua para el lector. Los cambios entre un poema y otro, tanto temáticos como de tono y clima, son tan pronunciados que no se sigue fácilmente la trayectoria del poemario, por más que la columna vertebral sea una reflexión sobre la naturaleza del tiempo. La relación amorosa también forma parte de la sustancia del libro, pero no en su epifanía sino en su dificultad raigal. Alucinaciones, resquebrajamientos, apuntes más cercanos a la expresión fragmentaria que a la dilatación del discurso. Lenguaje constreñido, más que velas abiertas.

En las antípodas de esta factura de *Rayo que al alcanzarme...* está *El Viaje*, y lo sorprendente es que hayan podido ser escritos (reescribir es escribir, finalmente) al mismo tiempo. Entre los siete poemas largos de este libro, esplende uno que recuerda a los mejores momentos de *Cármenes*. Se titula “Balada” y contrasta en su dicción y claridad con cierto riesgo caótico que puede advertirse en los otros:

“Hace tiempo vago sin la paz de un rumbo.
Mi país es el alba o el atardecer.
Lo bebo en el trago del encuentro o de la despedida.
Lo saboreo en la melancolía del vino cotidiano.
Estoy desesperadamente ebrio y jubiloso.”

(Liscano, 2007: 459)

Tengo la tentación de afirmar que “Balada” es el poema que mejor recoge la dicción de su poesía erótica, de raigambre cósmica, pero recojo mis palabras porque recuerdo varios textos de su primer libro redondo: *Cármenes*.

En este año electoral, en el que el país se pronunciará a favor de Luis Herrera Campíns y su partido COPEI, Liscano acepta presidir la Comisión encargada de establecer el “Inventario de Factores Culturales de Venezuela”. Continúa en la Dirección Literaria de Monte Ávila Editores y publicando sus artículos en el diario El Nacional. Ya entonces denunciaba lo que luego le dio título a uno de sus libros: “Los vicios del sistema.”

La Dirección de Monte Ávila Editores y la epifanía del Apocalipsis (1979-1984)

Liscano sustituye a Benito Milla en la Dirección General de Monte Ávila Editores a partir de 1979; así lo decide el gobierno que comienza, el de Luis Herrera Campíns. En esa responsabilidad estará hasta 1984, cuando le entregue el cargo a Néstor Leal. La verdad es que la red cultural en la que influía el poeta era considerable, ya que a la Dirección de la primera empresa editorial de la Venezuela de entonces, una compañía totalmente del Estado, se sumaba la tercera etapa en desarrollo de la revista *Zona Franca*, con la que los vínculos internacionales de los escritores venezolanos se anudaban mejor. Estos cinco años que visitaremos son de gran fertilidad para el ensayista y el poeta, como veremos de inmediato.

En 1980, el Ateneo de Caracas publica un libro valiente, de posiciones a contracorriente con la izquierda cultural de la época: *El horror por la historia*. En él vemos como el tono apocalíptico de Liscano va creciendo en su espíritu, hasta que lo inunde por completo en camino de la vejez. En el ensayo central del libro, “Experiencia borgeana y el horror por la historia”, se parte del “Poema conjetural” de Borges para reflexionar sobre la historia, y la meditación avanza hacia la constatación del horror, del campo de exterminio y asesinatos que ha sido el devenir histórico. El

autor solo ve el horror, se niega a palpar la maravilla, que también está presente en la historia. En este sentido, el sesgo pesimista del ensayo es evidente, pero no por ello se aleja de la lucidez. Por el contrario, toda la reflexión acerca de cómo la utopía ha sido fuente de los más terribles genocidios en la historia de la humanidad es de una agudeza excepcional. Igual lo es la manera como el autor va “arrimando brasa hacia su sardina” para abonar su tesis: el horror por la historia y el encuentro de cierta liberación fuera de ella. Tesis, por lo demás, ya esbozada en *Cármenes*, y en toda su obra, en la que busca apartarse de la mundanidad para ir al encuentro del Yo, de la vida interior. Suerte de ejercicio romántico en el que incurrió Liscano durante toda su vida intelectual. Eso es *Ocho poemas*, escrito en la Colonia Tovar; eso es *Cármenes*, escrito en la costa vasca francesa.

La visión apocalíptica de nuestro autor alcanza su epifanía en este ensayo. Apunta: “La historia es un vastísimo fresco de muerte. Hacia atrás impera, por supuesto, la muerte, las crónicas de los muertos y de muertas civilizaciones. Toda señal de vida es evocación.” (Liscano, 1980: 33)

Con el auxilio de los horrores de Stalin y de Hitler, Liscano avanza sin mencionar ni una sola vez a Churchill y Roosevelt, vencedores de la Segunda Guerra Mundial, porque lo que se propone es demostrar que el hombre está condenado en su tarea histórica. Se sirve del caso de Saint Just, quien pasó de ser un teórico de las ideas liberales a un sufragante de los horrores de Robespierre. El tejido del ensayo es notable e, insisto, su mejor momento lo alcanza en el análisis de la utopía como fuente del horror histórico. Incluye, además, el análisis de un sueño que él mismo ha tenido, que lo contrasta con el poema de Borges, y vuelve sobre los fueros históricos; se mueve con una agilidad ensayística envidiable. A este ensayo, notable en muchos sentidos, le sigue un análisis de la figura mitológica del Ché

Guevara, en el que denuncia sus trapacerías asesinas, así como lo hace con Stalin, a quien le dedica tres textos más, estudiando los campos de concentración de la URSS, y cómo un proyecto socialista se tornó en una máquina de asesinar disidentes. A Hitler también le ve el hueso: no podía ser de otra manera si se está trabajando con grandes genocidas de la historia.

Los dos ensayos finales del libro ofrecen sustancia para la discusión. En “Historia y estudios de historia”, Liscano se adentra en un bosque que no conoce a fondo. Me refiero al de la Filosofía de la Historia, universo conceptual trabajado por pensadores de significativa obra. Aquí, sus observaciones arrojan menor valor que en los anteriores. No ocurre igual con el último ensayo del libro “Necesidad de metafísica”, ya que la reflexión sobre esta materia fue muy cara al autor y toda su vida pensó sobre ella. Finalmente, no cabe la menor duda de que *El horror por la historia*, en su momento, fue un libro que supuso una coincidencia entre Liscano y sus detractores de la izquierda de los años sesenta. Coincidían Petkoff y los suyos con esta condena del stalinismo, con la condena del guevarismo asesino, pero no creo que suscribieran el pesimismo acerca del futuro. En esto, el ensayista estaba bastante solo. Ni siquiera Juan Nuño y su lucidez habrían suscrito una visión tan apocalíptica como la asumida en esta obra. Pero así era nuestro biografiado: un hombre que desconfiaba de las realizaciones del hombre histórico y que buscaba la realización en la metafísica, en el espíritu.

Perfectamente en sintonía con el libro comentado en líneas anteriores, aparece en 1981 un poemario escrito entre 1978 y 1979, fecha en que escribía los ensayos aludidos antes. *Fundaciones* es un poemario unitario, compuesto por treinta y cinco textos. Parte de un epígrafe de Claude Lévi-Strauss que señala: “El mundo comenzó sin el hombre y terminará sin él.” El lector sospechará

cuál será el tono del poemario y sus sospechas se confirmarán a medida que avanza en la lectura. Podríamos preguntarnos si no se esconde detrás de esta actitud un dejo misántropo. Es posible que sí, aunque la bonhomía y generosidad de Liscano hacia sus semejantes fue proverbial y de ninguna manera anidó en él un desprecio individuado hacia la gente. No obstante, la desconfianza en las obras de la humanidad es de tal magnitud, que es posible pensar en una misantropía, de la mano de un desencanto profundo por la capacidad creadora del hombre por sobre su fuerza tanática.

En el poema XXXII, se dibuja una suerte de síntesis del poemario; se lee:

“En vano hubo huellas
muchedumbres
devastaciones
en vano ardieron los hornos
fueron transformados los metales
reinventados los vuelos
domesticadas las aguas
amaestreado el fuego

En vano
 en vano
Ahora un árbol caminante
está fundando nuevas estirpes
con la espuma.”

(Liscano, 2007:494)

En otras palabras: el triunfo de la paciente naturaleza, maltratada y vilipendiada, sobre el hombre: ruin, irresponsable, que no supo convivir en sana paz y se destruyó a sí mismo. En *Fundaciones*, se trabaja con el paisaje después de la catástrofe, los sobrevivientes tienen “antenas y patas”, y la naturaleza vegetal florece y vence por entre los escombros. No se niega la vida en el libro: se le reconoce y se le canta, pero no se trata de la vida humana, que ha desaparecido de la faz de la tierra.

Con motivo de la publicación de este poemario, el investigador Miguel Szinetar se traslada de Mérida a Caracas para entrevistar a Liscano. La conversación fue publicada en 1981 en la revista merideña *Solar*. En aquella oportunidad el poeta dijo, en pocas palabras, lo que había sido la poesía para él: “La poesía ha representado para mí, en el origen de mi aventura poética, un medio para trascender personalmente, para trascender la realidad...Esta ha sido una operación que para mí ha tenido gran importancia y que respondía a un camino interior de perfección.” (Szinetar, 2004: 47)

Es cierto que en la nuez de toda su obra poética está el anhelo de salir de la historia, de “trascender la realidad”, de llegar a un meollo sustancial, al margen del ruido del mundo, en el que la voz interior emane. Esa voz ductora es la que sobrevive a la desaparición del hombre sobre la tierra. Es la voz que relata lo que emerge, una forma de vida vegetal, con insectos, en una suerte de paisaje primigenio, en el que se mezclan los elementos.

Este mismo 1981 reúne, por solicitud de la Galería de Arte Nacional, sus trabajos sobre artes visuales. Se titula, discretamente, *Testimonios sobre Artes Plásticas*. En él no sólo se halla el lúcido ensayo sobre Reverón, publicado en *Zona Franca* en 1964, sino otros sobre la obra de Mario Abreu, Héctor Poleo, Rafael

Monasterios, Pedro León Castro, Gabriel Bracho, Carmen Montilla, Ángel Ramos-Giugni y Manuel Espinoza. Acerca del ensayo sobre el pintor de Macuto, en trabajo reciente y publicado póstumamente, de Juan Carlos Palenzuela, se reconoce la importancia pionera de este ensayo, anterior a los análisis de Boulton y Calzadilla sobre el artista, y revelador de una comprensión de la obra del pintor que conserva plena vigencia.

En 1982, Liscano publica un poema largo, titulado *Myesis*, vocablo que en griego significa iniciación. En las veinte estancias del poema, que responden a la estructura de una partitura, se trabaja el proceso de transmigración del alma, desde el cadáver de una joven hacia otro destino. En este sentido, es un poema de renacimiento y de indagación interior. El poema es polifónico, e incluye voces individuales y un coro. Está muy bien trabajado. Para el lector, es evidente que los versos fueron sometidos a una criba ardua. Ni un ápice de gratuidad se respira en el recorrido. El poema fue inspirado por un libro de Roger Godel, un galeno francés que en India se dedicó a estudiar el proceso de liberación interior. En razón de ser fuente de inspiración, el autor le dedica el texto.

A Ludovico Silva le impresionó tanto el poema que escribió un largo ensayo analizándolo. *Los astros esperan Poesía y mito en Myesis de Juan Liscano* se titula el libro publicado en 1985. Refiriéndose al poema, afirma Silva al final de su libro: “Este poeta, con este poema, se ha convertido en uno de los primeros poetas actuales de habla hispana. Me responsabilizo de tal afirmación luego de haber leído e interpretado con todo detenimiento el mensaje contenido en este poema eleusino, y en buena parte órfico, que es la *Myesis* de Juan Liscano.” (Silva, 1985: 54).

Pues no se puede pedir más en cuanto a reconocimiento; y éste provenía de un filósofo respetado, conocedor del mundo griego

como pocos en Venezuela. De modo que éste fue uno de los mayores reconocimientos que tuvo Liscano, por parte de una autoridad humanística. En verdad, lo merecía. Como dije antes, el poema está sumamente bien tejido, con un lenguaje cuidado que alcanza momentos de esplendor, y el asunto que metaboliza es principal.

Durante 1983, se celebró en Venezuela el Bicentenario del Natalicio del Libertador, y el poeta fue requerido para dictar varias conferencias. Dos de ellas fueron recogidas en folletos. “Juventud y tiempo libre” fue pronunciada en el Congreso de la Juventud Venezolana, y en ella el autor emprende una cruzada moral en contra de la televisión, que luego continuará en otras disertaciones. En el estado natal de sus antepasados, invitado por Fundacultura, en la capilla del Museo de Barquisimeto, Liscano leyó una interpretación acerca de la significación histórica del Libertador: *Bolívar, el otro*, se titula la conferencia publicada luego. La lectura que hace el autor de Bolívar se detiene en consideraciones mitológicas que enriquecen al personaje. Afirma:

“Su paranoia de héroe vencido es lo que precisamente lo va a convertir en la figura más venerada de nuestro país y de parte de América...Es el héroe desgraciado y vencedor, en una dimensión espiritual que inventamos para consuelo de nuestra gran frustración americana.”

(Liscano, 1985: 61)

Y más adelante afirma que el culto a Bolívar es sustituto del matricidio cometido por los venezolanos contra España, que nos dejó huérfanos y en procura de un tótem. La tesis es atrevida y

sumamente interesante, pero se adentra en terrenos de la psicología arquetipal, en los que no me siento en capacidad de terciar. Señala, además, los esfuerzos de Bolívar por presidir un gobierno vitalicio, y cómo concebía el mando centralizado, siempre buscando paliar la anarquía que se cernía sobre el continente liberado. Se trata de un ensayo muy poco conocido por los historiadores, pero que señala con tino aspectos que luego se han hecho moneda común. Vale la pena releerlo.

En este mismo año, se publica en Buenos Aires un nuevo libro de ensayos: *Descripciones*. En él, vuelve sobre Herman Hesse y sobre D.H. Lawrence. Trabaja la obra de César Vallejo, Alberto Girri, Jorge Gaitán Durán, Rafael José Muñoz, H. Murena, Olga Orozco y Octavio Paz. En el trabajo sobre la obra ensayística y poética de éste último, medita sobre la diferencia entre exoterismo y esoterismo, centrándose en los libros *Pasado en claro*, *Los hijos del limo* y *El mono gramático*, así como penetra en la selva orientalista que Paz conoció de cerca, no sólo por sus lecturas sino por sus dos temporadas en India. El interés por estos temas unía a los dos escritores, que se habían frecuentado cuando coincidieron en París, en la década de los años cincuenta. El ensayo salda una vieja deuda de lector y admirador de la obra de Paz por parte de Liscano.

El ensayo dedicado al estudio de la obra de Murena es notable, no sólo por el conocimiento que el autor tenía de la misma, sino por las conclusiones a las que va llegando. Este personaje, creo no haberlo dicho antes, influyó mucho en las lecturas de Liscano. Murena era un verdadero experto en temas esotéricos. Conocía a fondo la literatura iniciática, la oriental, el hermetismo y atendía los designios de la astrología. Vio en su horóscopo, siendo muy joven, que moriría a los cincuenta años y, una vez que llegó a los cincuenta y dos, aceleró su deceso. Pensaba que su tránsito terrestre estaba

cumplido. Un caso extrañísimo, obviamente. La fascinación que producían estos temas en Liscano halló horma en la obra mureniana, así como en el trato personal que referimos en otro momento. Si Lawrence lo puso en el camino del respeto por la naturaleza y la condena de la civilización occidental, Murena le señaló el sendero en varios laberintos.

Descripciones sigue el curso de lectura y celebración de autores de hondura metafísica, trazado por *Espiritualidad y Literatura: una relación tormentosa*, mientras en *El Horror por la historia*, la diatriba es en contra de los perpetradores de la muerte en nombre de la utopía. Al año siguiente de la publicación de *Descripciones*, el poeta cierra un ciclo: renuncia a la Dirección General de Monte Ávila Editores, mientras *Zona Franca* desaparece para siempre. La rutina diaria de asistencia a las oficinas de la casa editora cesa. La revista desaparece por falta de recursos y porque, en el fondo, ha cumplido su ciclo. Desde este año y hasta el momento de su muerte, Liscano no regresa a desempeñar tareas burocráticas de ninguna índole. Se entrega exclusivamente a la escritura y va añadiéndole a su prédica apocalíptica, otra de orden moral. La juventud pasa a ser blanco de sus admoniciones. Como vemos, la creencia en que estábamos en una situación trágica no lo llevó a abandonar su papel de alerta ductor, de provocador, incluso, de las costumbres juveniles, siempre siguiendo la cruzada que sostuvo desde joven en contra de la faceta alienante de la tecnología. Sosteniendo, además, que la tecnología tenía por norte y causa el poder, sin darle crédito a los motivos filantrópicos que también estimulan el desarrollo tecnológico. Una suerte de cruzada ecológica y moral dirigida a la juventud, ya asomada en la conferencia sobre el uso del tiempo libre, está por comenzar.

Eclosión creadora, lecciones para jóvenes y muerte de la madre (1985-1989)

En 1985, Liscano emprende varias tareas. Funda la editorial Mandorla, junto a su hija Clementina, que vive desde hace ya años en Barcelona, España, y comparte con el padre un interés singular por temas esotéricos, espirituales y medievalistas. La editorial surge con la publicación de tres libros: *El Dios de la intemperie* de Armando Rojas Guardia, un libro de ensayos de excepcional importancia; *Erotia*, un poemario de Alejandro Salas, seguramente el de más entidad entre los que escribió a lo largo de su vida breve, y un aporte fundamental para la poesía erótica venezolana; y *Terrenos*, un poemario de quien esto escribe, sobre el que no haré comentarios. Continuaba así la faceta editora del poeta. Se llegaron a publicar unos diez títulos en Mandorla, pero el costo económico de la empresa no pudo ser sufragado por la sola buena voluntad del editor.

A partir de este año, el articulista de El Nacional emprende una suerte de cruzada en contra de las expresiones “alienantes” de la civilización occidental en su vertiente juvenil. Denosta del *Rock*, del *Heavy Metal*, de Michael Jackson, y va recibiendo respuestas sumamente adversas por parte de los jóvenes. Quizás por ello titula su próximo libro de ensayos, dirigido a la juventud, con una abierta provocación: *Reflexiones para jóvenes capaces de leer*. El epígrafe del libro es elocuente en cuanto a las fidelidades del poeta. Es de Lawrence y refiere al sentimiento y la angustia, temas que el inglés atribuye a los jóvenes y Liscano endosa en sus tesis. Si el resultado de un libro se mide por las reacciones que produjo, éste fue un texto exitoso. Otra tarea es calibrar si en verdad el ensayista estaba proponiendo algo distinto o se repetía en su prédica contra la civilización occidental y la cultura audiovisual. Me parece que se

acercaba a una retórica en la que no problematizaba el tema, que lo simplificaba en extremo; que la condena de las manifestaciones juveniles en su vertiente de los *mass media* no dejaba resquicio a la comprensión del fenómeno, sino a su crítica, exclusivamente. En toda esta cruzada liscaniana pesaba mucho, naturalmente, el sustrato del folklorólogo, que se solivianta frente al fenómeno de la transculturización, de la influencia cultural extranjera, en perjuicio de lo propio.

Dos años después de la publicación del libro, Liscano declara en una entrevista publicada en El Papel Literario de El Nacional lo siguiente, refiriéndose al tema de Gorbachov y la *glasnost*, pero sobre todo al mismo asunto de la juventud: “Yo consideraría absolutamente dramático que el glasnost soviético terminara en la permisividad norteamericana, en la conversión a héroes de ídolos de la farándula, en la industria de la literatura pornográfica y en todo este espanto, que significa la cultura de masas norteamericana. Una de las primeras cosas que se debería plantear en Rusia es cómo satisfacer el ansia de liberación de la juventud sin tener que pasar por el rock y sus derivados. Allí se impone una política dirigida hacia la juventud. Yo formulo esto así: si el glasnost tiene que conducir a la permisividad norteamericana, entonces habría que pensar en la frase de Lenin: ¿La libertad para qué?” (Liscano, 1991: 261)

Como vemos, el tema es grueso y la posición de Liscano también. Invocar a Lenin a aquellas alturas sonó extraño en muchos oídos, y sobre todo cuando lo proponía en el momento de poner orden, de advertir sobre a lo que se acercaba la URSS si se abría al mundo occidental. En esto está retratado de cuerpo entero Liscano y sus posiciones, signadas por la libertad personal y, para muchos, por la contradicción. Es difícil entender que habla el mismo polemista acérrimo de los años sesenta, el crítico del stalinismo, del guevarismo, que ahora invoca a Lenin para limitar la apertura

que se atisbaba desde el viejo imperio, al que tantas veces había denunciado por su conculcamiento de la libertad.

En las antípodas de estas posiciones y polémicas con la juventud, el mismo año de 1985, el ensayista reúne un conjunto de textos y comentarios sobre poesía venezolana. *Lecturas de poetas y poesía* se titula el volumen, y en él se constata una vez más lo que fue signo de su vida intelectual: la atención a la producción poética de sus connacionales y la generosidad con que se ocupó de la obra de centenares de autores noveles, así como de consagrados que despertaron su interés. Por otra parte, este año el poeta cumple setenta e inicia una suerte de recuento de su vida y de balance personal. Da los toques finales a dos poemarios que considera marcarán el fin de un ciclo creador y el comienzo de otro. Examinémoslos.

En *Domicilios*, el poeta se concentra en una operación memoriosa: la mayoría de las casas evocadas son las de su infancia y la minoría, de su adultez. El esfuerzo es doblemente significativo: no sólo no nos tenía acostumbrados a la visita al pasado, sino que sobre su infancia se posaba una bruma de imprecisiones, reconocida por él mismo, y atribuida a una suerte de bloqueo de imágenes infantiles en su psique. También, puede tenerse el intento como un ajuste de cuentas con la figura materna, que para entonces había cumplido cien años en 1984 y conservaba una lucidez asombrosa. Las casas de la infancia están imantadas por la madre, por su presencia permanente. Recuérdese que Liscano es hijo único, que para el momento en que publica *Domicilios* cuenta setenta y un años, y que la sombra de la madre lo ha acompañado siempre. No exagero si a *Domicilios* lo consideramos como la última y definitiva revisión del pasado familiar del poeta, así como la primera incursión memoriosa de la infancia, habiéndose producido una suerte de desbloqueo del período en la psique del autor. Además, el trabajo poético no

sólo es nostálgico por el recuerdo de un tiempo personal remoto, sino porque entronca perfectamente con la posición ecologista de Liscano, con su adanismo confeso, con su exaltación de la vida campestre en contraposición con la vida urbana, ésta última, condenada y fustigada por el poeta cuantas veces tuvo oportunidad de hacerlo.

En *Vencimientos*, el autor alcanza su punto más alto en cuanto a resolución formal del poema y en lo relativo a la temática espiritual. Es un poemario de peso. Si *Cármenes* es denso en su vertiente erótica, éste lo es en cuanto a la indagación espiritual que el poeta inició en la juventud. Es un libro en el que se hace evidente que los poemas fueron trabajados durante años, abandonados y vueltos a escribir, trasegados de un odre a otro, tachados y reescritos, así como pulidos y vueltos a pulir, como si el brillo estuviese en limpiar películas que tapizan el corazón de la obra. Poemas breves, escritos entre 1960 y 1981; en ellos se encuentran dedicatorias a personas de su afecto de distinto tiempo: Rafael José Muñoz, Emira Rodríguez, Elvira Orfeé, Juan Carlos Assis, Jorge A Paita y su pareja, Carmen Teresa Gutiérrez, con quien se casará en 1987. También en el espacio de las dedicatorias, en este poemario refulge la de Carl Gustav Jung, a quien le dedica la sección más interesante del poemario “El Viaje”, que incluye catorce textos. Es curioso que, habiendo sido un lector denodado del psicoanalista suizo, Liscano no le haya dedicado un ensayo penetrante. Sí glosó sus aportes en artículos de prensa en varias oportunidades, pero no se detuvo a ensayar a fondo, cuando es seguro que fue uno de sus autores predilectos.

El primer poema de *Vencimientos* es de tal importancia en relación con el pensamiento liscaniano, que lo transcribo completo. Se titula “Cresta”:

“Cuando mueren
 Por un instante
 las palabras
 que tanta muerte dan siempre a la vida
 cuando descubrimos el actor que somos
 y lo exponemos
 despojado de sus trajes crepusculares
 cuando nos despierta el sueño de soñar
 o arrancados del sueño
 despertamos atónitos
 como extraño celeste caído
 cuando se quiebran los espejos
 al soplo de una necesidad desconocida
 cuando vaciadas quedan las odres
 y se aquieta la fiera de la sed
 cuando se acepta el desierto por jardín
 brota del resplandeciente vacío
 una repentina cresta
 y el Levante impera en ella
 filo puro neto
 neutro
 que se abate
 y nos degüella.”

(Liscano, 1986:15)

Con motivo de la publicación de estos libros, entrevisté al poeta para la revista *Imagen*. Entonces me dijo que el trabajo psicológico del hombre consistía en pasar de ser hijo de la madre a hombre de su mujer, y que él lo había logrado. También afirmó que la búsqueda de su subjetividad estaba colmada y que lo esperaban otros trabajos. Entonces creía que si tenía nuevos brotes poéticos

serían de preparación para la muerte. Se equivocaba: publicó seis poemarios más y, ciertamente, en algunos poemas se prefiguraba la muerte, pero en otros no, y más bien se adentraba en selvas vitales de diversa índole.

Estos años de balance personal coinciden con las grabaciones de las entrevistas que sostenía con la profesora Arlette Machado, que dieron origen a la publicación del libro varias veces citado: *El Apocalipsis según Juan Liscano*. Éste fue el único libro de conversaciones celebradas con el poeta; fue publicado en 1987 y recibió una buena acogida por parte de los lectores. Éstos siempre agradecían en el autor su sinceridad, incluso cuando ella atentaba contra sí mismo o contra personas de su entorno afectivo. Este mismo desparpajo de hombre radicalmente libre, y eso era Liscano, lo recogió el periodista Nelson Hippolyte Ortega en sus famosas entrevistas para el suplemento *Feriado* de *El Nacional*. En junio de 1986, Liscano le confesó al periodista: “Yo me he desviado por muchos caminos. Fundé revistas. Investigué el folklore. Acepté cargos burocráticos. Me metí en política. Todo un trabajo permanente hacia los demás. El tiempo que me queda quiero dedicarlo a escribir y al amor.” (Hippolyte, 1988: 49)

No pudo. Ya veremos cómo fue factor determinante en la fundación de un grupo de opinión, *Fundapatria*, al que le consagró casi tres años de intensa actividad política, e integró antes otro de signo similar: *Frente Patriótico*. No obstante, logró sustraerse de cargos públicos y de la fundación de nuevas revistas. No pudo, felizmente, dejar de escribir sobre la obra de los otros. Prólogos, artículos, ensayos siguieron emanando de su pluma generosa, siempre dispuesta a estimular la lectura de nuevos escritores.

Coincidió la publicación del libro de Arlette Machado con la organización de una *Exposición Bibliográfica Hemerográfica, sonora*,

fotográfica y de manuscritos de Liscano en la Biblioteca Nacional. Entonces, la introducción al catálogo de la muestra fue escrita por la misma autora. La exhibición daba cuenta de la diversidad temática del autor y de su pasión venezolanista.

En 1988, publica un libro para el que se había preparado toda la vida: *Los mitos de la sexualidad en oriente y occidente*. En él recoge conclusiones sobre las múltiples lecturas que ha hecho a lo largo de su dilatado interés por estos temas. Como prueba de la honestidad intelectual del ensayista, en una suerte de advertencia editorial redactada por el propio autor, rinde tributo a los autores que motivaron y fueron base para la escritura del libro: Fray Cesáreo de Armellada, Marc de Civrieux, Jacques Lizot, Michel Perrin y Philippe Mitrani, antropólogos y lingüistas.

Como texto de divulgación, como compendio, cumple con su cometido. Además, en la coda de las intuiciones, aporta varias de significación, como aquella de señalar el momento del amor cortés occidental, del amor romántico, como una encrucijada en la que pudieron darse la mano el cuerpo y el alma, sin que sobreviviera una escisión dramática. Por otra parte, la condena de la deshumanización del mundo capitalista y consumista está, como siempre, presente. Esta condena le permite articular un discurso en contra de las desviaciones del mundo occidental moderno. Trabajó en el libro entre 1982 y 1988, lo que indica que lo abandonó varias veces y que lo retomó otras cuantas, ya que el valor de sus intuiciones es mayor que el de la organización del texto. Esto ocurrió en varios casos con nuestro autor: cierto espíritu animoso, que respondía a sus obsesiones más profundas, lo conducía a trabajar en estado de febrilidad, y luego el sosiego que se necesita para ajustar la escritura no emergía siempre. En el mundo anglosajón, este sosiego no se le exige al autor, sino al editor, y esta figura faltó siempre al lado de Liscano, sobre todo para el caso de sus libros de ensayos, porque

en los de poesía sí dejaba descansar durante años los poemas, y cuando no lo hacía se notaba inmediatamente en el texto.

A partir de febrero de 1989, después de la asunción de la Presidencia de la República por parte de Carlos Andrés Pérez, por segunda vez, y los posteriores sucesos del llamado “Caracazo”, en Venezuela se inició un proceso de cambios. Al cataclismo social de los saqueos, fue sumándose la activación de un conjunto de venezolanos que no comulgaban con las políticas neoliberales del gobierno de Pérez y que tocaban la trompeta del nacionalismo en contra de la globalización, fenómeno éste último naciente a raíz de la caída del Muro de Berlín, símbolo de la desaparición del Socialismo Real y victoria cantada de las Democracias Liberales. Uno de los venezolanos que se sintió llamado a enfrentar al programa perezista, que era continental y mundial, por lo demás, fruto de la victoria del Liberalismo sobre el Socialismo Autoritario y Estatista, fue Liscano. Entonces integró un grupo denominado *Frente Patriótico*, formado por Luis Miquilena, Manuel Quijada, Manuel Alfredo Rodríguez, Nedo Paniz y Carlos Fermín, entre otros. La proposición fundamental que le hacían al país era la convocatoria de una Asamblea Constituyente, que permitiera la redacción de una nueva carta magna y una redefinición completa del cuadro político. Años después, el candidato Hugo Chávez asumiría esa bandera en las elecciones de 1998.

Este año de cambios nacionales también lo fue de metamorfosis personales para nuestro biografiado. Además del sacudón social, que lo reactivó políticamente, fue distinguido con el encargo de la Disertación Magistral Anual del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Entonces habló de “Lo nuevo en el Nuevo Mundo” en el auditorio del CELARG el 29 de junio. Al poco tiempo falleció Clementina Velutini Couturier, viuda de Liscano y de Chacín. Había llegado a los ciento cinco años. Había dispuesto

la ropa con la que quería ser sepultada y había ordenado que las cartas de amor enviadas por su primer esposo, el padre de su único hijo, se fueran con ella a la tumba. Se cerraba un ciclo en la vida del poeta. Tenía setenta y cuatro años y heredaba el patrimonio de la madre, hecho con ahorros, gastando menos de lo que entraba, compuesto en su mayoría por acciones del Banco Caracas, una institución en cuyo desarrollo había contribuido decisivamente el general José Antonio Velutini, su padre.

Con motivo de la muerte de la madre, escribió un poema muy significativo, recogido en *Resurgencias* (1995). Es un autorretrato que se titula "Pasajero"; allí se lee:

"El tiempo, metáfora de uno mismo,
devoró el porvenir."

(Liscano, 1995: 67)

Pero entonces, para Liscano no era totalmente cierto. En 1989, le quedaban doce años de trabajo por delante y fue una etapa de gran productividad. Una docena de libros fueron saliendo del horno. Quizás, secretamente, el poeta creía que viviría años en cantidad similar a los de la madre, pero no fue así, aunque la conducta de nuestro biografiado expresaba un intacto entusiasmo creador, así fuera para sobreponerse a los túneles de la depresión y la tristeza, o para luchar contra los demonios que lo hostigaban.

Antologías, reconocimientos y nuevas proposiciones políticas (1990- 1995)

Los setenta y cinco años del poeta van a celebrarse con la publicación del tomo *Juan Liscano ante la crítica*, publicado en

la serie de Monte Ávila Editores, gracias a la selección de Oscar Rodríguez Ortiz. En él, se recoge un conjunto de ensayos acerca de facetas significativas de la totalidad de su obra y reseñas de libros en particular. En cuanto a su trabajo con la cultura popular y el folkllore, el año de 1990 será de rendición de cuentas, ya que publica el título *Fuegos sagrados*, en el que reúne todo lo escrito a lo largo de cuarenta años sobre el particular y, además, recoge en un solo volumen veintiún prólogos escritos entre 1942 y 1989. Entonces recapitula, señalando que el primer prefacio que redactó se lo solicitó Antonio Arráiz para su poemario *Parsimonia*, en 1942, cuando Liscano contaba veintisiete años y Arráiz treinta y nueve, y ya era un autor celebrado y consagrado. Nunca fue un secreto que nuestro biografiado profesó toda su vida una devoción prístina por la figura literaria y humanística del autor de *Puros hombres*, que fue expresada múltiples veces de distintas maneras.

La lista de autores prologados por Liscano da cuenta de la variedad de sus intereses literarios y de pensamiento. Además de Arráiz, Rómulo Gallegos, Andrés Eloy Blanco, Francisco Herrera Luque, Eunice Odio, Fernando Rísquez, Armando Rojas Guardia, Alain Bosquet, Rafael Ernesto López, Teresa de la Parra, Rafael Clemente Arráiz y Eloy Silvio Pomenta. No debería sorprendernos, por cierto, la escritura de cuatro textos prologales para cuatro libros de reconocidos psiquiatras: Herrera Luque, Rísquez, López y Silvio Pomenta, ya que Liscano se interesó hondamente en temas psicológicos e, incluso, alguna vez acudió al consultorio psicoanalítico en busca de ayuda médica, sobre todo en las etapas de su vida donde se vio desbordado por factores emocionales. Además, fue un lector consecuente de la obra de Jung, así como de la de Freud, aunque por la de éste último mantenía menor interés que por la del primero. En todo caso, la Psiquiatría y la Psicología no

le fueron ajenas, y en repetidas oportunidades fueron tema tratado en *Zona Franca*, así como referencia de sus ensayos y poemas.

Al año siguiente, tiene lugar una publicación consagratoria de su obra: el tomo 166 de la Biblioteca Ayacucho. Prologado y organizado en su totalidad por el más consecuente estudioso de su obra: Oscar Rodríguez Ortiz. El tomo se titula aludiendo a tres poemarios del autor: *Fundaciones, vencimientos y contiendas*. En verdad, la antología es más poética que ensayística, cuando tengo la impresión de que ha debido equilibrarse un poco más, ya que aunque Liscano prefería ser tenido más por poeta que por ensayista, lo cierto es que son varios sus ensayos con intuiciones brillantes, no sólo sobre aspectos culturales, antropológicos y sociológicos, sino sobre la obra de no pocos autores. Dejó de lado, el antólogo, la obra ensayística sobre el folklore venezolano, que fue en muchos sentidos pionera, aunque su autor no haya continuado insistiendo en esta línea de investigación con el mismo fervor de sus años iniciales, aunque sí con el mismo enfoque, porque la verdad es que el sustrato mitológico está siempre presente en su obra.

Finalmente, el año concluye con una designación honrosa: Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras. Antes hemos apuntado que el poeta participó activamente en la vida literaria argentina, y llegó a ser un autor conocido en la nación austral. Contemporáneamente al reconocimiento que recibe de parte de sus pares, el proceso político venezolano lo llama intensamente a participar. El grupo de opinión que entonces integraba, el *Frente Patriótico*, se sumó al trabajo que desarrollaba el llamado grupo de "Los Notables", presidido por Arturo Uslar Pietri, que presionaba por la designación de una nueva Corte Suprema de Justicia, que permitiera una composición jurídica favorable a la solicitud de un antejuicio de mérito contra el presidente Carlos Andrés Pérez. Ambos grupos de veteranos de la política y la intelectualidad

estaban trabajando mancomunadamente por la salida de Pérez, cuyo gobierno se había debilitado mucho después del Caracazo y de la separación entre el presidente Pérez y su partido AD, llevándolo a gobernar con sectores académicos liberales sin mayor apoyo en un país de tradición izquierdista o progresista.

Como consecuencia de este proceso de debilitamiento del gobierno de Pérez, tuvieron lugar los intentos de Golpe de Estado perpetrados por un grupo de tenientes coroneles el 4 de febrero de 1992, y luego el 27 de noviembre del mismo año fatídico. Entre uno y otro intento de golpe, Liscano publicó un libro de tema político, sumamente crítico: *Los vicios del sistema*, con prólogo de Arturo Usler Pietri. En la primera parte del libro, el autor recicla un reportaje imaginario que le solicitó Miguel Otero Silva para *El Nacional* en 1983, en el que desarrolla la tesis, muy discutible por lo demás, según la cual el primer Golpe de Estado que hubo en Venezuela tuvo lugar el 19 de abril de 1810. Luego entra en materia y relaciona “los vicios del sistema”; después ofrece un balance con perspectivas, siempre llevado por la angustia que le producía la disolución política del país. Propone la convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente en 1992, tesis que ha esbozado junto a sus compañeros de grupo desde 1990, en particular su amigo Manuel Quijada, y que finalmente asumirá el candidato Chávez en 1998, como *leit motiv* de su campaña. Según Liscano, el cuadro de deterioro del sistema político sólo se podía superar con la Constituyente, ya que no creía en la capacidad de los mismos actores para regenerarse, heridos moralmente por el morbo de la corrupción.

El 20 de mayo de 1993, la Corte Suprema de Justicia ordenó la desincorporación del cargo de Presidente de la República a Pérez, después de que el Fiscal General de la República, Ramón Escovar Salom, procesara la denuncia del periodista José Vicente Rangel

sobre el uso fraudulento de la partida secreta en 1989. Durante quince días, el presidente del Poder Legislativo, Octavio Lepage, sustituyó a Pérez, pero luego el Congreso Nacional designó a Ramón J. Velásquez para que concluyera el período constitucional 1989-1994. El trabajo del grupo “Los Notables”, con el respaldo del *Frente Patriótico*, había culminado. La candidatura de Rafael Caldera para las elecciones de diciembre de 1993, iba “viento en popa”.

El 22 de marzo de 1993, Juan Liscano se incorporó como Individuo de Número en la Academia Venezolana de la Lengua. Le respondió su discurso el académico Pedro Grases. Sustituía a Manuel Rodríguez Cárdenas con un discurso intitulado “Del afroamericanismo a la religión de los yorubas”. Como vemos, su disertación no versó sobre el asunto literario propiamente, sino sobre el antropológico, étnico, religioso, propio de la llamada cultura popular, regresando así a sus temas iniciales, cuando además de la poesía lo apasionaba el universo del folklore. Entonces, hizo el elogio y el examen de la obra de Rodríguez Cárdenas con la pertinencia debida, vinculada con la materia del discurso. La incorporación representó un reconocimiento de su trabajo por parte de sus pares. Entonces sumaba setenta y ocho años. En este camino de reconocimientos, Monte Ávila Editores publicó una antología de su poesía. El trabajo de selección lo hizo Oscar Rodríguez Ortiz, al igual que el prólogo. Así como 1992 fue un año de intensas reuniones políticas, sobre todo entre febrero y noviembre, cuando incluso integrantes del *Frente Patriótico* fueron encarcelados, después de la intentona del 27 de noviembre, señalándoseles como integrantes de la conspiración, durante 1993 los reconocimientos literarios tendrán más peso en la vida de Liscano. Por cierto, en años recientes, estos conspiradores de entonces han admitido su participación en aquellas reuniones preparatorias del Golpe de Estado del 27 de

noviembre, en las que la izquierda y la derecha se unieron para derrocar por la vía de las armas al gobierno del presidente Pérez.

Ya fuera de la órbita de reconocimientos, el trabajo del ensayista seguía adelante con un afán renovado, incluso podría decirse que juvenil. *La tentación del caos* fue publicado en 1993, pero es evidente continuación de la investigación recogida en *Los mitos de la sexualidad en oriente y occidente*. Más aún, puede tenerse como corolario el uno del otro. Basado en lecturas de Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Mircea Eliade, Roger Callois, Oswald Spengler, Octavio Paz y Platón, en el libro se examina el mito del caos preexistente a la floración genésica, y a partir de allí se avanza hacia el análisis del amor cortés, del amor en Occidente, para concluir con una tesis sumamente discutible, pero no por ello baladí. Todo lo contrario. Dice el ensayista:

“La gran contradicción del alma de Occidente consiste en querer servir dos impulsos existenciales antagónicos: la ambición de poder y la realización del amor. En ambas dimensiones el genio occidental alcanzó extremos: la técnica transmutada en supernaturaleza y la interiorización trascendente capaz de darle erotismo a la muerte. Pero nunca logrará conciliar la ambición de poder y el ideal de amor. Este desgarramiento afirma inquietantemente el triunfo del mal. Pero como el tiempo no es lineal sino cíclico, cabe esperar nuevos advenimientos y renovaciones, antes de otras destrucciones.”

(Liscano, 1993: 137)

¿Son realmente antagónicos el amor y el poder? En caso de que lo sean: ¿por qué ello supone el triunfo del mal? ¿Realmente el tiempo es cíclico?

Son tantas las dudas que surgen de la lectura de sus conclusiones, que es justo reconocer que el ensayo es una invitación a la discusión sobre temas medulares, para los cuales Liscano no presenta interrogantes sino conclusiones, con la seguridad con que solía argumentar a favor de sus tesis, que luego con frecuencia matizaba o cambiaba, siempre regido por su indudable capacidad de transformación y honestidad intelectual. En verdad, el ensayista en este texto se conduce más como un convencido que expone sus tesis que como alguien que ensaya en busca de la verdad. En todo caso, la coherencia en la condena del desarrollo científico y tecnológico de Occidente, desde su más tierna juventud hasta la senectud, es una de las constantes más relevantes en el pensamiento de Liscano. Aquí está de nuevo, enarbolada.

El poemario *El origen sigue siendo* se trata de una coda de *Vencimientos*. No hay un énfasis particular que nos permita desligarlo del anterior; incluso la pesadumbre es similar, así como el escepticismo, rayano en lo apocalíptico, que para entonces se ha tornado en suerte de *leit motiv* de la obra liscaniana. Durante este mismo 1994, la Galería de Arte Nacional publica su trabajo *El erotismo creador de Armando Reverón*, ensayo con el que culmina su singular interés por la obra reveroniana y, sobre todo, acerca de las articulaciones psicológicas que la motivaron. Lo primero que debe señalarse es que el ensayo fue escrito en 1989, con motivo de la exposición celebratoria del centenario del nacimiento de Armando Reverón que tuvo lugar en la GAN ese mismo año. Por una razón inexplicable, la institución tardó cinco años en publicar el libro, cuando se trata de un excepcional ensayo interpretativo de

las razones profundas de la obra reveroniana. Hecha la aclaratoria, revisemos el trabajo sobre el pintor de Macuto.

Liscano revisa aspectos centrales de la biografía del pintor. En particular, aquellos que hayan podido influir en la formación de su psique. La circunstancia de ser hijo de un padre poco presente, dependiente de narcóticos, y la de haber sido entregado a la crianza de una familia sustituta en Valencia, dada la incapacidad de la madre para enfrentar sola su manutención, no pasan por alto para el analista. Tampoco la importancia radical que le trajo el encuentro con el pintor ruso Nicolás Ferdinandov, quien fue su maestro, el que le abrió los ojos y le señaló el camino. El autor avanza hacia la comprensión de la relación que había entre su obra creadora y sus impulsos eróticos, y concluye en que, sin llegar a ser casto, Reverón sublimó la expresión genital y carnal de sus pulsiones eróticas y las trasladó al lienzo. Incluso avala la tesis según la cual Reverón jamás poseyó sexualmente a su compañera de toda la vida: Juanita Mota. Se basa en testimonios de ella misma, quien afirmaba que “Armando era un santo”. No olvida señalar el autor lo que fue un imán para él: la vida monacal, al margen de la civilización, que llevó el pintor. En el fondo, Liscano ha debido admirar en el pintor lo que él intentó hacer con su huida a la Colonia Tovar, pero no logró vivir de manera permanente. En este sentido, cabe preguntarse si Reverón no fue para Liscano una suerte de expediente, de libelo de demanda que lo colocaba en el espejo de lo que él alguna vez soñó para sí mismo, pero no había alcanzado. Lo curioso y lo valioso es que Liscano, en vez de negarlo, lo admiraba.

El ensayo concluye con una lúcida lectura de una obra de Reverón que perteneció al poeta: *Personajes en la playa* (1950). El analista ve en ella a un hombre solo, que al tomar en sus manos una guitarra, pareciera que empuña un falo. En el otro extremo dos mujeres, una que cuida un niño en su regazo y otra que protege a

la pareja desde atrás. El analista vincula esta obra con *Santa Ana, la virgen y el niño* de Leonardo da Vinci. La lectura que hace es fascinante como conclusión acerca de la relación de Reverón con la mujer y la vida erótica. Este trabajo fue escrito veinticinco años después del primero que consagró a la obra reveroniana y con él cierra una puerta que había dejado abierta.

En 1995, nuestro biografiado cumplió ochenta años. El onomástico lo celebraron los suplementos culturales de la prensa nacional, y él mismo lo hizo con la publicación de dos libros de ensayos y un poemario. *Pensar a Venezuela (Testimonios de cultura y política 1953 a 1995)* recoge trabajos sobre temas nacionales en el lapso señalado y cumple el servicio de salvar de la dispersión hemerográfica un segmento de su obra. Otra faceta, de vastas proporciones, la del artículo de opinión, fue recogida muy pocas veces en un libro. Es una lástima. Suele ocurrir que, por una extraña razón, algunos autores no consideran necesario unificar en un volumen la tarea periodística y ésta se pierde en el océano de los archivos de difícil consulta, sobre todo cuando los recursos digitales no estaban a disposición. Desde siempre me pregunto por qué jamás recogió en libro su labor de tantos años en *El Nacional*, pero no encuentro respuesta apropiada. Si pensaba que eran artículos de circunstancia, pues para qué escribirlos. Si estaban escritos con pasión y profesionalismo, por qué desdeñarlos. En fin, no los recogió y colaboró con *El Nacional* desde la fundación del rotativo, en 1943, hasta semanas antes de morir, en febrero de 2001. Cincuenta y ocho años, con frecuencias variables: a veces, semanalmente; otras quincenalmente e, incluso, con hiatos significativos, como el que se produjo entre 1952 y 1958, años de exilio para el poeta. El registro temático de su labor de articulista fue amplísimo e incluyó la política, la ecología, la literatura, la cultura popular, la historia, siempre con un fervor particular.

El otro libro de ensayos anunciado antes, *Nuevas tecnologías y capitalismo salvaje*, recoge su prédica en contra de la tecnología al servicio del poder, en cómo ésta está supeditada a los intereses del “capitalismo salvaje”. De hecho, el ensayo parte de la denominación que Juan Pablo II le endilgó a cierto capitalismo insensible e irresponsable. No obstante y ser prédica liscaniana desde su juventud, esta vez no parece haber leído con su habitual perspicacia los hechos. Un párrafo elocuente, acerca de la Internet, explica mejor lo que afirmo:

“Internet es el producto no de una expansión generosa de inteligencia fraternal y civilizada, fundada en valores elevados del alma, la moral y el espíritu. ¡No, mil veces no! Es la aberrante expresión tecnológica de una voluntad de poder, de dominio, de sustitución de la naturaleza, de reafirmación capitalista o estatal imperial.”

(Liscano, 1995:136)

Si en 1939 su posición anunciaba el movimiento ecológico, y en cierto sentido se le pudo tener como proto-ecologista entonces, ahora su animadversión hacia la tecnología incurre en un prejuicio: condena a priori y se equivoca. La Internet ha tenido un desarrollo muy distinto al que Liscano vislumbraba y sí ha sido un instrumento educativo y de información sólo comparable con el fenómeno que se emblemiza en Gutenberg. Se negaba a ver la faceta luminosa del capitalismo, ya que no todo ha sido salvaje, y el desarrollo de la ciencia y la tecnología se ha dado en las democracias liberales. Esto no hay manera de negarlo, pero cuando no se le quiere ver no se le ve, y ello estaba pasando con los puntos de vista del poeta.

Más que de un examen descarnado de la realidad, partía de una posición tomada y el esfuerzo radicaba en calzar la realidad en la preconcepción que se tenía. Quizás por ello este libro de Liscano sólo tuvo eco dentro de la izquierda pre-moderna, a la que siempre estos cantos en contra del capitalismo le suenan a música celestial.

El libro concluye con un párrafo con el que el lector juzgará mejor lo que vengo señalando, dice:

“Afirmo que los tres peligros mayores del mundo actual son obra del hombre mismo en su ceguera autodestructiva compensadora de su finitud y minimez. Estas fuerzas negativas son el armamento nuclear y perfeccionamiento del mismo; la ingeniería genética con fines políticos y comerciales; la concepción de la globalidad en función de la red de las redes, de esa malla electrónica de informática y comunicación inevitablemente dirigida por las corporaciones del neocapitalismo o por los servicios de espionaje, para ataque o defensa.”

(Liscano, 1995: 137)

Capítulo distinto fue el del poemario que publicó en su año jubilar de los ochenta. *Resurgencias* es un libro de operaciones nostálgicas, esmeradamente enfocado en la exaltación de la belleza. Un poemario hermoso. En él regresa a su infancia, a la Caracas de su niñez, y le canta con complacencia, sin que medie ruptura alguna, como reestableciendo sus vínculos, como yendo hacia su pasado sin la mediación compleja de la relación materno-filial. En éste y otros sentidos el libro es liberador. El poeta toca aspectos con una

naturalidad que antes era imposible. Estamos con la mejor de sus voces, no ya la erótica de la década de los sesenta, sino la de la senectud que se dispone a ver la maravilla del mundo:

“La belleza existe, vive, sufre heridas,
despide un aura de energía sutil,
envuelve las formas oscuras del arraigo,
suscita ráfagas de asombro,
difumina lo inexistente, lo pesado,
crea distancias, se aleja, parece ocultarse
y se muestra, sensual y libre,
en cada resurgencia.”

(Liscano, 1995: 69)

Concluye el año con aciertos poéticos indudables y posiciones políticas que lo acercan a la izquierda a la que fustigaba treinta años antes. Quizás, secretamente, se sentía bien al expresar sus ideas contra la civilización occidental y el capitalismo, cosa que intentó antes, pero de tal manera matizada que la polarización lo ubicó en uno de los extremos.

Por otra parte, su salud se había resentido un tanto, quizás por algunos excesos de juventud nunca desmentidos por el poeta. Los médicos le prescribieron cuidar de su hígado, así como un tratamiento preventivo para la próstata. Por una falta de pericia médica, un riñón dejó de funcionarle, lo que comprometía un tanto su función renal si la sometía a los embates de las bebidas espirituosas. Al parecer, hubo una relación entre la muerte del riñón y el tratamiento de la próstata. En todo caso, la lejanía del vino, que ciertamente animaba su espíritu, le cambió un poco el carácter. Lo acercó todavía más al mundo espiritual con el que

tanto había intimado, y lo llevó a valorar con más énfasis la relación matrimonial que sostenía desde hacía años con Carmen Teresa Gutiérrez.

Cinco años finales (1996-2001)

En 1996, el poeta publica dos títulos. Un poemario inédito, *En Aries*, y una reedición de *Espiritualidad y literatura* con el añadido de otros ensayos. En verdad, se trata de una selección de sus ensayos que, lamentablemente, salió sin un prólogo introductorio del autor o de un especialista en su obra. El poemario es un homenaje a su esposa a través de la lectura de su signo zodiacal. De hecho, la fotografía del autor que aparece en la portadilla de la edición de Pequeña Venecia es una imagen de ambos, del fotógrafo Yuri Valecillo. La leyenda que acota la imagen reza: “Carmen Teresa Gutiérrez de Liscano nació en Aries con ascendente en Cáncer; Juan Liscano nació en Cáncer con ascendente en Aries.”

Como vemos, no sólo se entrega una flor de homenaje poético, sino que se hace explícita la creencia en los signos del zodiaco como regentes de la personalidad. Esto ya se anunciaba en *Cármenes*, en 1966, pero ahora se asume plenamente, como si se tratara de un hecho cumplido. En varios poemas, trabaja la contemplación del sueño en la mujer amada y en otros reconstruye la cotidianidad de la misma en su faceta de Penélope, que teje y teje, con la variante de un Ulises cercano, en la habitación contigua. Un epígrafe, atribuido a la sabiduría popular china, imanta el libro; dice: “Los contrarios lo son objetivamente y deben unirse, los opuestos lo son subjetivamente y deben reconciliarse.” Así el amor: batalla y reconciliación; encuentro y desencuentro.

Por otra parte, ya se había hecho costumbre que el poeta y su mujer habitarán temporadas del año, hasta tres meses, en la isla de Margarita. Allí tenían un apartamento en un conjunto cerca del mar. Este ambiente reconfortaba a Liscano, pero la odisea de llegar a él lo atormentaba. No quería viajar en avión salvo que no se dispusiera de otra forma de transportarse, de modo que se iban en automóvil hasta Puerto La Cruz, conduciendo él, para tomar el Ferry que los llevaba hasta Punta de Piedras. En Margarita leía y escribía, se daba baños de mar, compartía con amigos que frecuentaban la isla. Tenía sus rutinas. Buscaba todas las mañanas el desayuno en una arepera cercana, leía la prensa nacional y local. Sus dos últimos libros de poesía (*Sola evidencia* y *Vaivén*) fueron escritos allá.

Pero este remanso veraniego hallaba su antípoda en Caracas, donde en 1996 se incorporó a nuevas luchas sociales y políticas. A mediados de año, se crea *Fundapatria* (Fundación Pro-Defensa del Patrimonio Nacional), organización civil en la que tendrá participación destacada desde su fundación. El Acta Constitutiva la firman Luis Vallenilla, Juan Liscano, Manuel Díaz Punceles, Romelia Arias, Diego Luis Castellanos, María Teresa Castillo, Jacinto Convit, Ernesto Mayz Vallenilla, Domingo Felipe Maza Zavala, Fruto Vivas, Tomás Enrique Carrillo Batalla, Luis Fuenmayor Toro, Pedro Grases, Salvador Itriago, Pedro José Lara Peña, Trino Alcides Díaz, Mateo Manaure, Isbelia Sequera Tamayo, Luis Pastori, Román Rojas Cabot, Gonzalo Ramírez Cubillán, Blas Bruni Celli, Guillermo Morón entre otros. Como vemos, un conjunto de valiosos venezolanos, que incluye tanto izquierdistas como centristas como derechistas con un denominador común: el nacionalismo.

La primera campaña emprendida fue en contra del proceso de Apertura Petrolera iniciado por el segundo gobierno de Rafael Caldera (1994-1999). Esto, como es natural, molestó al presidente en ejercicio y muy particularmente en su relación con Liscano, ya

que éste lo había apoyado en la campaña electoral que lo llevó a una segunda presidencia. Esta vieja relación de amistad, que incluso comportaba unos parientes en común, ya que Caldera fue educado por su tío político, Tomás Liscano, pariente cercano del padre de nuestro biografiado, se resintió sensiblemente, hasta el punto de haberse producido una acusación del poeta al gobierno por manejos poco ortodoxos de la cosa pública. La sangre no llegó al río, pero la relación se mantuvo resquebrajada.

Fundapatria se pronunciaba públicamente con frecuencia. Sacaba un periódico con colaboraciones de Liscano, entre otros, y se fue haciendo una reputación opositora de las políticas petroleras y económicas del gobierno. Luego, en tiempos de la campaña electoral de 1998, Luis Vallenilla, factor determinante de la organización, decidió apoyar la candidatura del teniente coronel retirado Hugo Chávez, con lo que la organización perdió fuerza y se fue debilitando hasta su posterior extinción, pero esto ya ocurrió cuando la institución financiera de Vallenilla, *Cavendes*, tuvo un fracaso económico y tuvo que ser intervenida por las instituciones de auxilio financiero del Estado, con las consecuencias jurídicas del caso. Para cuando esto ocurrió, ya la distancia de Liscano con la organización feneciente era total.

También en 1996 recibió un homenaje único en su vida: se le confirió el doctorado *Honoris causa* de la Universidad de Los Andes, en Mérida. Hasta “la ciudad de los caballeros” se trasladó el poeta el 29 de febrero a recibir en el Aula Magna de la casa de estudios superiores, de manos del rector, el único doctorado *Honoris Causa* que recibió en su vida. Condecoraciones y premios literarios le fueron entregados en varias oportunidades. De hecho, el presidente Caldera, en 1995, le confirió la Orden del Libertador en un sencillo, pero muy emotivo acto, en el Palacio de Miraflores, en el que Caldera no perdió oportunidad de hablar de la madre de

Liscano, que fue durante años su amiga y simpatizante política. Entonces, comentamos algunos asistentes, que parecía que la Orden era para la madre ausente y el hijo presente. El doctorado de la ULA se enmarcó perfectamente en una tradición estupenda de esa universidad, como lo es la de señalar a los venezolanos cuyos aportes a las humanidades han sido descollantes, así como los de los científicos a la ciencia.

En 1997, publicó *Recuerdo del Adán caído*, un poemario escrito entre 1941 y 1942 que inexplicablemente había permanecido inédito. Además, entregó su último libro de ensayos *Anticristo, Apocalipsis y Parusía*. Las primeras ochenta y seis páginas del libro las ocupan los textos ensayísticos de Liscano; las siguientes, la traducción al español, del inglés, que hizo el poeta Alejandro Salas del Manifiesto de Unabomber (Teodoro Kaczynski). Las notas al final del texto son de la autoría del traductor. Veamos de qué se trata esta última incursión ensayística del poeta.

En la misma línea argumental de su libro de ensayos anterior, el poeta, dominado por una sensación apocalíptica, la emprende de nuevo contra las nuevas tecnologías y, en particular, la *Internet*. Conmueve advertir que, si en otros momentos de su vida tuvo grandes intuiciones, que se adelantaban a su tiempo, en esta oportunidad el derrotero es otro. Todo indica que, cuando el pesimismo es militante, se equivoca tanto como cuando el optimismo lo es. Sigamos este párrafo, en el que se refiere a Internet, otra vez: “Poca duda cabe de que más pronto que tarde, las corporaciones transnacionales intentarán controlar las agencias de servicio y extender su mensaje y sus proyectos de dominio mundial, a través de esa tecnología que ha despertado tanto entusiasmo libertario, hasta el punto en que ha dado lugar a la creación de un movimiento cibernético sin líder, sin oficinas, pero capaz de manifestarse por esa vía electrónica.

Internet es una prueba más de la reversión que suele producir la acción humana de los inventores y tecnólogos.” (Liscano, 1997: 42)

Nada de ello ha ocurrido y la libertad con que cualquiera se desenvuelve en la red es cada día mayor. Tampoco advertía con claridad nuestro poeta que Internet se iba a convertir en el más extraordinario instrumento informativo que ha conocido la humanidad. Al día de hoy, es una herramienta académica indispensable. Estas lecturas apocalípticas de un hecho científico-tecnológico se acompañan en el texto de una invectiva en contra de Bill Gates, a quien Liscano comienza a ver como una encarnación del “capitalismo salvaje”, guiado por el afán de dominio político y económico. El trabajo, en verdad, constituye un grito desesperado de un visionario que está dominado por la idea del fin de los tiempos y, además, cree que las profecías judeo-cristianas se han ido cumpliendo. Según el autor, Hitler fue el Anticristo; el Apocalipsis está almacenado en el poder de fuego de las superpotencias; y la parusía (segundo advenimiento de Cristo) está por llegar, según su creencia. Incluso, asume un verbo milenarista, y se pregunta si la llegada del 2000 no será propicia para ella. Realmente, es difícil leer este ensayo, ya que está más fundamentado en creencias que son tenidas como hechos cumplidos, que en temas para la discusión. Liscano razona, pero también se adentra en una selva de lecturas esotéricas sobre las que no tiene dudas y llega a conclusiones extrañas para la razón, y probablemente obvias para los iniciados.

Los dos últimos poemarios de nuestro autor presentan una situación de disparidad editorial. Me explico: *Sola evidencia* fue escrito entre 1996 y 1998, pero salió en Bogotá en el 2000; mientras *Vaivén* salió de la imprenta el mismo año en que fue escrito: 1999. ¿Cuál trabajamos primero? Pues el que apareció después, ya que hemos seguido el curso de unos hechos emocionales y literarios, ubicándolos en su momento de ocurrencia.

En verdad, el poeta creía que el último poemario que escribiría era *Sola evidencia*. En él se respira el aire de despedida. El libro está dedicado a tres afectos de sus últimos años: Alicia Torres, Oscar Rodríguez Ortiz y Alejandro Salas. El exordio es un homenaje a Murena; en él se lee: “Murena ratificó mi tendencia espontánea hacia la realización del ser en la abstracción, la metáfora, la metafísica, el cultivo del sentido religioso libre, del símbolo, de lo arquetipal, de lo mítico. Estos poemas recogen la lección de Murena y culminan 60 años de ejercicio escritural.” (Liscano, 2000: 16)

Está diciendo adiós. Está cerrando conjuntos, haciendo balances, acometiendo su testamento poético. Escribe entre los ochenta y uno y los ochenta y tres años. Está aquejado de la próstata, vive con un riñón, el hígado lo tiene afectado, pero el ánimo no descansa.

Desde Margarita (Terrazas de Guacuco) le escribe una carta el 20 de marzo de 1996 a Oscar Rodríguez Ortiz. Voy a citar esta epístola *in extenso*, dada su importancia autobiográfica y su valor explicativo: “Aquí, en Guacuco, pude revisar mi poemario, en parte rehacer poemas o bien crearlos de un todo, corregir, y aquí te va la versión más cercana de la definitiva. Quité poemas y añadí otros. Cambié el título. En fin, aquí te remito los 36 poemas del libro... *Sola evidencia* es un poemario que, simultáneamente, plantea la liberación por la vía interior de realización religiosa, la paz imposible con el mundo, y la crítica, aún más, la condenación del mundo, obra no de Dios o de la Energía Absoluta, sino de sus emanaciones, captadas por los demiurgos, entre quienes ocupa, para nosotros, los judeos cristianos, puesto importantísimo Jhavé, el Demiurgo del Edén. Hay, pues, lo abscondito, desconocido en cualquier aspecto antropomorfo, exteriorista: Dios; hay los demonios y arcontes, los Demiurgos, los Constructores de mundos, entre los que se cuentan Satán, Jehová, y muchos otros. Hay, finalmente, los Mesías, místicos que ascienden hacia Dios y son adversos del demonio.

Entre ellos, yo venero a Jesús, cuya condición divina y humana forma parte de la más alta realización mística. El hinduismo veda resulta explícito: si el hombre quiere trascender debe salir de su ego y a lo largo de una experiencia ascética de meditación, entrar en su sí-mismo. En el sí-mismo escapa a la condición humana y se identifica con la divinidad. Brama está en el sí-mismo. Todo esto resulta fundamentalmente metafísico existencial, no racional (por eso nada tiene que ver con la filosofía). Por supuesto, el mundo adversa de frente o solapadamente esta posibilidad. Y produce las mil y una formas de seducciones luciferinas, con las que retener en el mundo la voluntad misma mundana, cuya expresión más acabada por su eficacia, es el comercio aliado con la técnica. En eso estamos...Perdona la lata. Pero a solas conmigo mismo, con Carmen y con la naturaleza, veo más claro la significación Terminal de este libro, o por lo menos preterminal. Allí está mi biografía, la que me han pedido algunos que escriba y que no haré..."

Quizás sea ésta la explicación más diáfana que dio Liscano acerca de su concepción del mundo, y lo curioso es que no fue escrita para ser publicada en un ensayo o en un poema, aunque el hecho de haber enviado a su destinatario la copia y haber conservado el original habla de la importancia que le atribuía a lo escrito. En todo caso, la condena del mundo es común a diversas culturas y el poeta comulga con ella, no hay la menor duda. Más aún: su condena ha sido sostenida, aunque se haya perdido varias veces en la mundanidad, cosa que lo hace un personaje contradictorio y, también por ello, tan interesante. En la misma carta, da cuenta de esta dualidad en que estuvo atrapado toda su vida. Señala: "Un modo que al convivir con el cotidiano público, exteriorista, combativo MUNDANO, crea una dualidad conflictiva que me llevó de la aspiración mística nunca realizada, de la verdadera vida espiritual, a la guerra política en el calle; de la aspiración a la fémina como Gran Madre inspiradora de

liberación del sí mismo, a la fuga a la vez posesiva y subalterna a través de prostitutas y aventuras sexuales que no me dejaron nada.”

Este párrafo es una joya de conocimiento personal y de voluntad autocrítica. El poeta tenía una clarísima conciencia de sus limitaciones personales y de cuáles habían sido sus contradicciones, entre cuáles polos había oscilado su vida. De hecho, su libro de ensayos de mayor densidad conceptual es *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, que precisamente procesa este dilema, aunque referido a la literatura y no a lo personal, aunque también puede decirse que para Liscano la literatura es lo personal. En fin, la carta da fe de la importancia testamentaria que el poeta le atribuía a este libro, por más que no haya sido el último, como veremos luego, cuando alcancemos el año 1999. Volvamos a nuestra secuencia anual.

El año de 1998 fue de grandes angustias políticas para el poeta. La mayoría, si no la totalidad de sus compañeros del *Frente Patriótico* y luego de *Fundapatria*, apoyaban la candidatura de Hugo Chávez para las elecciones de 1998; Liscano no. Esto causó mucha extrañeza a sus compañeros, ya que si revisitamos las tesis expuestas por el poeta en sus últimos libros de ensayos, son todas coincidentes con las que venía exponiendo Chávez; incluso coincidía con la de la convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente, propuesta por Liscano en 1992, y que ahora era bandera electoral. Toda la invectiva liscaniana contra el “capitalismo salvaje” la repetía Chávez; toda la batalla contra las “perversiones” del mundo occidental y el progreso científico y tecnológico de Occidente, también se escuchaba en el verbo del candidato. ¿Por qué no lo respaldaba? Es difícil saberlo, pero sospecho que la condición militar de Chávez llevaba a Liscano a guardar ciertas prevenciones contra él, por más que lo oyera repetir tesis que él mismo suscribía. Explicó su posición muchas veces a través de sus artículos en *El*

Nacional y en *El Globo*, pero para muchos no eran suficientes, ya que en sus libros se hallaban tesis similares, y en algunos casos idénticas, a las expuestas por el candidato. A medida que avanzaba la campaña y Chávez se veía cerca del poder, Liscano se angustiaba sostenidamente; incluso llegó a ir a la televisión a denunciar que el candidato sufría de una enfermedad psicosomática severa. Después de la victoria del líder izquierdista, la amistad con muchos de sus compañeros de antes se enfrió un tanto, pero no desapareció. Esto, como hemos visto previamente, fue una característica de toda su vida: poder relacionarse amistosamente con adversarios políticos o ideológicos.

En 1999, publicó su último poemario: *Vaivén*. Probablemente escrito en Guacuco, en la isla de Margarita, más que de un poemario deberíamos hablar de un poema largo en el que exalta la opción reveroniana y se detiene en el Apocalipsis. Como siempre, su pesimismo acerca de las posibilidades de salvación del hombre está presente. En éste y otros sentidos, el poema no añade nada nuevo a su cosmovisión, muchísimas veces expresada.

La salud de Liscano siguió resintiéndose a lo largo de 1999 y 2000. Sus dolencias se agudizaron y comenzó a presentar nuevas, vinculadas, aparentemente, con la irrigación sanguínea del cerebro. Ello se manifestó a mediados de 2000, cuando súbitamente olvidó cómo era su firma. Esto lo llenó de angustia e intentaba conjurar la desgracia tratando de recuperarla, copiándola como si estuviera aprendiendo a escribir. Dejé de verlo durante el año en que estuve en Inglaterra, pero al regresar lo visité de inmediato. Lo encontré disminuido. Corría el mes de septiembre de 2000. Nuestra amistad recuperó su ritmo de todos los años anteriores, desde 1979, cuando mi padre me envió donde su amigo para que lo conociera, ya que yo deseaba transitar los caminos de la poesía.

Con alguna frecuencia, me iba hasta su apartamento a conversar con él, o lo acompañaba a comer, y hablábamos sobre muchos temas. Siempre buscaba advertirme sobre los errores que había cometido, con el objeto de que yo no incurriera en los mismos. No sé si lo he logrado. Era un viejo y querido maestro.

Una tarde de comienzos de febrero de 2001, me pidió que lo llevara a casa de Arturo Uslar Pietri, quien se encontraba muy mal de salud, con un cáncer avanzado. El poeta había llamado antes anunciando nuestra visita. Ya Uslar no podía bajar las escaleras hacia la planta baja de su casa, de modo que subimos hasta el pequeño salón entre las habitaciones de su casa de La Florida. Lo hallamos leyendo un diario vespertino con una gigantesca lupa y unos anteojos desproporcionados. Se alegró mucho al vernos, y de inmediato comenzó un diálogo de pesadumbres por la situación nacional entre los dos viejos venezolanos. La conversación era difícil: Uslar casi no oía a sus noventa y cuatro años, y a Liscano casi no le salían las palabras, como si el ánimo se le estuviese apagando en el pecho. Yo intentaba suplir las carencias traduciéndole a Uslar lo que decía Liscano, alzando la voz. En un momento en que el poeta pidió la sala de baño, Uslar me comentó que veía muy mal a su amigo, y cuando íbamos de regreso en el automóvil hacia su casa, Liscano me dijo que Uslar estaba en sus últimos días. Era cierto; falleció el 25 de febrero de 2001. Lo que Liscano ignoraba era que él se iría primero.

Cuatro días después de la visita al viejo patriarca de La Florida, Liscano perdió el sentido y cayó al suelo en el baño de su apartamento, en las colinas de San Román. Fue internado en terapia intensiva en el Hospital Urológico y el diagnóstico era complejo, ya que se habían acumulado muchas deficiencias de diversos órganos de su cuerpo. Fui a visitarlo y me permitieron entrar al ambiente helado de la terapia intensiva, suerte de frigorífico de donde se sale

al calor de la vida o se asciende hacia la muerte. Estaba inconsciente, auxiliado por aparatos que lo mantenían vivo, pero ya desnudo como para el viaje final. Me despedí de él. A los tres días murió. El calendario señalaba el 16 de febrero de 2001. Contaba ochenta y seis años.

Mínima coda

Al final de este viaje, se imponen unas reflexiones de despedida. Liscano fue un venezolano de su tiempo. Encarnó el arquetipo del intelectual comprometido con la expresión de sus ideas, a través de diversos medios, y con una fogosidad como ha habido pocas entre nosotros. Sin llegar a ser un enciclopedista, se detuvo en una variedad temática considerable. Como muchos de sus contemporáneos en Hispanoamérica (Octavio Paz, por ejemplo), no cursó estudios universitarios, lo que a medida que avanzó su vida se tornó en una debilidad, cuando al principio fue una fortaleza. Para espíritus como éstos, someterse a la disciplina de un salón de clases y una estructura académica es sumamente difícil. Sienten, con razón, que los profesores no tienen mucho que enseñarles, pero al sustraerse de los estudios formales incurren en desenfoques en sus obras que sólo la academia los hubiese salvado de cometer. Además, al no adquirir hábitos de investigación, es probable que en el futuro se les haga cada vez más difícil estar al día en cuanto a la producción intelectual. En el caso de la obra liscaniana, hallamos ensayos impecablemente escritos, con todo el rigor de la racionalidad occidental, y otros cosidos apresuradamente, como si fuesen producto de una legión de lecturas que no se tuvo tiempo de metabolizar. También, hallamos que la tarea de lectura de obras centrales se detuvo en determinado momento y que no se siguió el curso de los nuevos aportes. Además, advertimos que hubo lecturas

de los clásicos de la Filosofía, la Teoría Política y la Economía que nunca se hicieron, lo que explica la asunción de posiciones por parte de Liscano que ya habían sido trajinadas y resueltas por otros autores. Se me puede decir que estas áreas del conocimiento que señalo no eran las de su especialidad y es cierto, pero nuestro autor opinaba acerca de aspectos intrínsecos a ellas, desconociendo casi todo lo aportado y dejando a flote las carencias de su formación en estos ámbitos del conocimiento. Esto que indico es sumamente común: son muy pocos los intelectuales que avanzan hacia la vejez y siguen leyendo, mientras la mayoría se queda aferrada a su universo de lecturas iniciales y las repite referencialmente toda la vida.

Con todo y el comentario crítico anterior, muchas de sus ideas fueron de tal originalidad en Venezuela, que la singularidad de su obra ensayística es indudable, así como el signo personalísimo de su escritura. En descargo suyo, debo señalar que le tocó ser pionero en varias áreas, como la de los estudios de folklore, y estas tareas signadas por la urgencia, en un país en que estaba casi todo por hacerse, lo llevaron a responder de inmediato a las coyunturas que se le presentaron, y no tuvo el sosiego necesario para adelantar estudios formales. El suyo no fue un caso aislado en Hispanoamérica; ya señalé a Paz, pero podría añadir a los bachilleres Borges y García Márquez.

Su poesía es tan vasta en intentos como variada en registros. En otro ámbito la he analizado en profundidad y he advertido sus líneas de trabajo. Permítanme citar un pasaje de *El coro de las voces solitarias –Una historia de la poesía venezolana* en donde resumo sus ejes fundamentales: “La obra poética de Juan Liscano (1915) viene sucediéndose desde la publicación de *Ocho poemas* (1939) y hasta nuestros días sin mayores hiatos. Más que en etapas la obra de Liscano se organiza a partir de cuatro líneas de trabajo, que una vez que han sido abiertas no concluyen ni se realizan en un sólo

período, sino que vuelven y se solapan unas a otras. Lo que sí puede fijarse es la aparición de cada línea, pero no su desaparición total, ya que el método de irrupción temática de Liscano es de naturaleza obsesiva, y es difícil que un demonio que el autor haya hecho propio no sea recurrente.

Si bien en *Ocho poemas* se anuncia lo que será preocupación permanente del universo temático liscaniano: la amenaza permanente de cosificación del hombre, es a partir de *Contienda* (1942) cuando la línea de trabajo erótica-cósmica aparece por primera vez. Pienso en un poema como “Hija del mar y de la noche” donde ya se anuncia lo que veinte años después encuentra su máxima expresión en *Cármenes* (1966). Y si en sus dos primeros libros asoma el tema americano, éste toma cuerpo en *Humano destino* (1949) y llega a su apoteosis en *Nuevo mundo Orinoco* (1959). Y si en las indagaciones en el erotismo, presentes en *Rito de sombra* (1961) y *Cármenes*, no menos subyacentes estaban allí su hambre de explicaciones trascendentes y su atención a lo religioso como explicación intelectual, veta de trabajo que se expresa ya plenamente en *Los nuevos días* (1971), *Myesis* (1982) y *Resurgencias* (1995). Y si lo apocalíptico y su vertiente ecológica está latente desde su primer libro, no es sino con *Rayo que al alcanzarme* (1978) y *Fundaciones* (1981), cuando madura explícitamente.

De modo que es difícil establecer períodos de nacimiento, auge y declinación en la obra de Liscano, y por más que puedan establecerse estos cuatro ejes obsesivos (lo americano, lo erótico-cósmico, lo trascendente y lo apocalíptico-ecológico) tampoco su obra se agota en este cuadrilátero. Sobre todo si tomamos en cuenta, como debemos hacerlo, que la obra de nuestro autor no se consume exclusivamente en el poema, sino que abarca el ensayo histórico, el político, el literario, el antropológico, junto al articulismo periodístico.” (Arráiz Lucca, 2004: 176)

Creo haberme referido a todos los aspectos de su vida útil e intensa. Seguramente, algo se me escapó en la investigación, pero no creo que haya sido sustancial. El lector sospecha que fuimos muy amigos y está en lo cierto. Y ahora que reconstruyo su vida, y soy el primero que lo hace, me arrepiento de no haberlo hecho cuando estaba en el mundo. Le habría formulado una batería de preguntas que ya no puedo hacérselas a él y no me queda otro camino que conjeturar las respuestas. Creo haber hecho eso durante este viaje que concluye. Traté de explicarme al personaje, a sus razones profundas, a sus evidentes contradicciones, a sus inesperadas reacciones. Hallé las líneas centrales y permanentes de su tarea intelectual, y creo revelar para el lector que fueron de una coherencia incólume. Acompañé la vida de un hombre incansable, de un combatiente de las ideas, que siempre tuvo en su brújula, a costa de aciertos y errores, el norte de la honestidad intelectual.

Archivos

Archivo Juan Liscano Biblioteca Nacional.

Archivo epistolar, hemerográfico y fotográfico de Juan Liscano en custodia de sus familiares cercanos, con material posterior a la donación del autor a la Biblioteca Nacional.

Bibliografía

ARRÁIZ LUCCA, Rafael (1989). *Grabados* Academia Nacional de la Historia, El Libro menor, Caracas.

----- *El coro de las voces solitarias- Una historia de la poesía Venezolana* (2004) Grupo Editorial Eclepsidra, Caracas.

- CABALLERO, Manuel (1999). *Diez grandes polémicas en la historia de Venezuela*. Fondo editorial 60 años de la Contraloría General de La República, Caracas.
- DAVIÚ, Matilde (1970). "Notas sobre Edad Oscura". Papel Literario de El Nacional, 26 abril, Caracas.
- HIPPOLYTE ORTEGA, Nelson (1988). *La pregunta y sus víctimas (entrevistas)*. Editorial Pomaire, Caracas.
- LISCANO, Juan (2007). *Obra poética completa (1939-1999)* Fundación para la Cultura Urbana, Caracas.
- *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa* (1976). Seix Barral, Barcelona.
- *Descripciones* (1983). Ediciones de la Flor-Monte Ávila Editores, Buenos Aires.
- *Multimagen de Rómulo* (1978). Orbeca, Editorial Arte, Caracas.
- *Folklore y cultura* (1950). Editorial Ávila Gráfica, Caracas.
- *Rómulo Gallegos y su tiempo* (1961). Biblioteca de Cultura Universitaria, UCV, Caracas.
- *Tiempo desandado* (1964). Biblioteca Venezolana de Cultura, Ediciones del Ministerio de Educación, Caracas.
- *Caminos de la prosa* (1953). Ediciones El Pensamiento Vivo, Caracas.
- *Recuerdo del Adán caído* (1997). Ediciones de La casa de Asterión, Caracas.
- *Nuevo Mundo Orinoco* (1992). Monte Ávila Editores, Caracas. Prólogo de Michael Doudoroff.
- *Pensar a Venezuela (Testimonios de cultura y política 1953 a 1995)* (1995). Academia Nacional de la Historia, El Libro menor, Caracas.
- *Cármenes* (1966). Editorial Losada, Buenos Aires.
- *Testimonios sobre Artes Plásticas* (1981). Galería de Arte Nacional, Caracas.
- *Juventud y tiempo libre* (1983). Ediciones Zona Franca, Caracas.
- *Bolívar, el otro* (1985). Fundacultura, Barquisimeto.

- *Fundaciones, vencimientos y contiendas* (1991). Biblioteca Ayacucho, n^o 166, Caracas.
- *Los mitos de la sexualidad en oriente y occidente* (1988). Laia/Alfadil, Barcelona.
- *Resurgencias* (1995). Conac, Caracas.
- *Fuegos sagrados* (1990). Monte Ávila Editores, Caracas.
- *La tentación del caos* (1993). Alfadil Ediciones, Caracas.
- *Nuevas tecnologías y capitalismo salvaje* (1995).
Fondo Editorial Venezolano, Caracas.
- *Sola evidencia 1996-1998* (2000). Editorial Norma, Bogotá.
- MACHADO, Arlette (1987). *El Apocalipsis según Juan Liscano*. Publicaciones Seleven, Caracas.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1976). "Un hombre nunca se despierta de la misma manera". Entrevista con Juan Liscano, El Papel Literario de El Nacional, Caracas, 4 abril.
- RODRÍGUEZ ORTIZ, Oscar (1985). *Intromisión en el paisaje*. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, Caracas.
- *Hacer tiempos* (1995). Fondo Editorial Fundarte, Caracas.
- SILVA, Ludovico (1985). *Los astros esperan. Poesía y mito en Myesis de Juan Liscano*. Alfadil Ediciones, Caracas-Barcelona.
- SUCRE, Guillermo (1985). *La máscara, la transparencia*. Fondo de Cultura Económica, México.
- SZINETAR, Miguel (2004). *De la poesía. Diálogos con poetas* Ediciones Actual, Mérida.
- VARIOS AUTORES (1998). *La fiesta de la tradición (1948) Cantos y danzas de Venezuela*. Fundef, Caracas.
- *Revista Zona Franca*. Año I, N^o 1, septiembre 1964.

Ciudad

Caracas en ocho postales

1) Divagaciones caraqueñas

La historia de Caracas está signada por los humores del azar. Como una piel que acusa la influencia de las variaciones del clima, la ciudad ha crecido bajo la sombra de un orden oculto. Para bien o para mal, ha carecido de un arquitecto que la planifique, que le señale trochas a su futuro crecimiento. Es una colcha de retazos que, milagrosamente, ha ido imbricándose a partir del cazamiento de un retazo con otro, como si estuvieran guiados por la mano de un Dios discreto. La prueba de estos retazos son sus costuras: si vemos desde arriba la ciudad, distinguiremos cómo en el borde de las quebradas crecieron los barrios, veremos cómo entre la urbanización de las casas más grandes y otra de casas igualmente amplias, crece un barrio de paredes de ladrillos sin frisar. Los extranjeros que nos visitan no entienden cómo las construcciones de la periferia están en el centro. En sus ciudades, la prosperidad ha ido irradiando desde el centro hacia afuera, en Caracas no: el centro se ha empobrecido, y la riqueza sube por las faldas de los cerros, al lado de la miseria que también sube por las faldas de los cerros vecinos. No es fácil comprender esto. Tampoco lo es la

particular manera que tienen los caraqueños de relacionarse con la naturaleza.

Con frecuencia oímos despotricar a un ciudadano sobre la contaminación caraqueña, el “infierno de cemento y asfalto”, el horror de la ciudad. En verdad, a veces creo que no ven bien, que repiten una consigna que algún espíritu apocalíptico les acuñó. Pocas ciudades del mundo son más verdes que Caracas. Casi todas las avenidas están sembradas de diferentes especies de árboles, quizás, porque el espacio que ha debido reservarse para los grandes parques no fue suficiente. Con la excepción del Parque del Este, del Parque de Los Caobos y del Jardín Botánico de la Universidad Central de Venezuela, tan sólo queda el terreno del aeropuerto de La Carlota que, sensatamente, a pesar de la argumentación de los militares, en el futuro tendría que ser destinado a un gran parque, de extensiones sembradas de grama, con fuentes de agua, samanes, ceibas, palmeras y un tren que lo recorriera a lo largo de sus límites. Podría alzarse allí una extraordinaria biblioteca con vista sobre el parque y la ciudad. En ella podría tocarse la felicidad: todos los libros, computadoras, internet, e-mail, restaurantes, salas de videos, el encuentro con amigos urgidos por búsquedas similares, una sala cerrada herméticamente para poder escuchar el silencio. En fin, soñar no cuesta nada. Difícilmente la estulticia podría permitir que un sueño como éste se hiciera realidad. Volvamos a Caracas.

La visión que los viajeros tuvieron de la ciudad no se corresponde con la que algunos de los poetas de hoy tienen sobre ella. Por supuesto, no es la misma la urbe que describieron Humboldt, Thomas Ybarra, Jenny de Tallenay, que la que ha sufrido Juan Calzadilla, para quien la ciudad es poco más o menos que el infierno que dibujaron los cristianos. Tampoco es la misma ciudad la que describe Enrique Bernardo Núñez que la que cantaron los poetas

del grupo *Guaire*. En verdad, nada permanece. El cambio es el signo de la naturaleza y, sin embargo, nos pasamos la vida tratando de detener el trabajo de las mareas y las modificaciones que siembra la lluvia. Todo se mueve sin cesar y el esfuerzo inútil para fijar algo en el espacio y el tiempo es la fuente de nuestras angustias. Habría que aceptar el movimiento y dejar de lamentar la ciudad que perdimos, para celebrar la que estamos ganando. Puedo afirmarlo tranquilamente: la Caracas de hoy me gusta más que la que me recibió al nacer. La ciudad de mañana va a ser mejor que ésta que está aún en tránsito, aún en el medio del camino entre una ciudad provinciana y una verdaderamente cosmopolita. Lo que le falta a Caracas es ser más ciudad y menos pueblo, le faltan los servicios veloces de las grandes ciudades, y padece de la modorra lenta y perniciosa de los poblados donde el tiempo no cuenta. Por más que para Elmer Szabó, buen poeta, detective y amigo ya inmerso en la eternidad, Caracas sea un lugar llamado Melancópolis, pueden sostenerse versiones donde la melancolía le cede el paso a la celebración. ¿No será que nuestro estado de ánimo no nos deja ver el lugar donde ocurre la fiesta? ¿Por qué atribuirle a la ciudad la causa de nuestras depresiones? ¿No estará en nosotros la raíz de la melancolía que, dicho sea de paso, es una de las madres del impulso creador? Pues sí, está en nosotros y, como se sabe, es fuente de la creación. Creía Borges que la desgracia era mejor fuente de la poesía que la felicidad. Sostenía, con razón, que desde el sitio de la dicha era más difícil construir un castillo de palabras. No pensaba igual Pérez Bonalde, cuando le cantaba a Caracas con la mirada del enamorado, ni el andino Palomares al dedicarle un largo poema. Si algo está clarísimo en este mundo es que la poesía es el reino de la pluralidad. Es como la ciudad, un lugar donde todo es posible: desde los súbitos entusiasmos de Pablo Antillano hasta el pesimismo militante y conscientemente asumido de Arturo Uslar Pietri.

2) *Diciembre en Caracas*

En tardes como la de hoy agradezco haber nacido en Caracas. Es diciembre y el cielo se ha hecho profundo, como si el inasible firmamento estuviese más cerca de nosotros, como si el enigma del expansivo universo quedara menos lejos. La cruz del Ávila está encendida: así ocurre desde que me acuerdo de mí en la ciudad de mis amores. Ella ha sido testigo de mis primeros intentos sobre ruedas, cuando supe que podía ir de un lado a otro a gran velocidad, aquellos años en que los patines sonaban a hierro sobre asfalto, y el aceite de las rolineras era un asunto crucial. Estaba encendida, aquel año aciago de 1967 cuando la Navidad tuvo sobre su cabeza una espada amenazante: ¿volverá a temblar?, nos preguntábamos con el frío de la incertidumbre. Su luz serena decía no, ya la desgracia pasó de largo y no vuelve, parecía decirnos la elocuencia de su silencio.

Varias veces he visto la cruz prendida, por primera vez, cuando me desplazo por el segundo piso de la autopista del Este, a la altura de Bello Monte, desde donde puede insuflarse el ánimo de la luminosidad más entusiasmante. Canta Elton John y me parece que estoy besando a mi novia adolescente como si en aquel beso se me fuese el mundo. Todo late en el futuro, nada parece que puede acabarse de un momento a otro. La inmortalidad es nuestra y la lejana Itaca es la fuerza que nos impulsa. Soñamos con ser adultos, ignoramos que vivimos un paraíso que se nos hará agua entre las manos. Somos felices y brilla la cruz a la hora prodigiosa de Caracas: no ha entrado la noche profunda, no se ha ido el día, la región que habita nuestro espíritu es ambigua. Ya pasó la bandada de pericos apurando el vuelo desde las laderas del Capim Melao hacia los cerros del sur. En el horizonte se dibuja la silueta del Ávila como un muro protector, jamás llegará hasta el valle la furia de un huracán. El viento que corre desde el abra de Petare hacia la puerta de Catia es benéfico. El trabajo de la brisa cumple su cometido: nada perma-

nece en el ambiente demasiado tiempo, ni los aires desafiantes ni los propicios. Nuestro cielo encierra una metáfora inolvidable: todo está cambiando siempre, por más que los miopes no advirtamos las mudanzas del mundo. El estornudo de un venado en el Ávila puede cambiar el rumbo de un juego de base ball en el Stadium Universitario. Así lo asienta, humildemente, el taoísmo, y parece refrendarlo la tarea del viento en el valle de Caracas; la vida es una trama frágil y fuerte, la tierra es un santuario que velamos con el cuidado que merece un elefante abatido por una migraña. No estamos solos, formamos parte de un concierto que aún ignoramos cómo está tejido su pentagrama.

Oigo a mi madre cantar al pie del nacimiento, mi abuela la sigue detrás de sus anteojos, mi padre mira absorto el pino encendido y recuerda sus nochebuenas de Yaritagua. El recuerdo va prendiendo una hoguera en el sitio del alma. Así es diciembre. Avanzamos hacia la zona difícil del 24 como sacando las cuentas que el tiempo nos ha dejado entre manos. Por más que queramos hacernos los locos se acerca un istmo flaco donde braman olas de ayer, las perdidas y las de hoy, las que blanden la espada de nuestros dislates. Viene diciembre y las cuarentonas se llevan las manos a la cabeza, cómo manejar esta felicidad de afuera sin abrirle la puerta a las espinas de adentro, se preguntan. Salen al balcón y ven la cruz encendida, con un vaso de whisky en la mano, conjuran el sabotaje de la derrota, y se prometen el mundo mejor del año que viene. Hasta cuándo la realidad se quedará corta frente a la magnitud del deseo, inquietan las más despiertas, al tiempo que las entregadas duermen el sueño irresponsable de los perdedores. Amanece, la luz de la cruz compite con la del sol que ignora que también va a morir, cumpliendo el destino de toda estrella brillante. Lucio Dalla canta *Caruso* y las primeras luces levantan el valle con el elán de la novedad. Po-

damos los árboles, pero resurgen. Mandamos a callar a los que nos adversan, pero ellos dicen su verdad.

Hemos pasado la prueba del 24, se acerca el 31. La nostalgia tiene ante sí una alternativa: al día siguiente comienza otro ciclo. Nosotros, que vivimos sin estaciones, estiramos el brazo y tomamos el fruto de una convención: un año nuevo amanece y la suerte puede cambiar a nuestro favor. La cruz con que cerramos una etapa nos espera en la nueva, pero ya no es una cruz, es un pájaro a punto de alzar vuelo. Podemos llevarnos con nosotros las ganancias del pasado y ver de lejos, como las águilas, las flores del futuro. En el desierto crece el cactus que se protege con espinas, y brinda una flor roja como un botón, que ha brotado sin agua y es la seña de la victoria. El cielo de enero es aún más transparente que el de diciembre y sobre las heridas se ha esparcido el ungüento. Desatenderé el llamado de las batallas inútiles y seré el primero en cerrar filas en las urgentes. Son tantas, que ya tengo mis dedos listos para viajar, eléctricos, sobre el teclado.

3) Vista de Caracas con el sonido de las aspas

Dos veces he sobrevolado Caracas en helicóptero. La primera fue en 1981, el día exacto en que se vino abajo el cerro de Gramoven y tapió la autopista Caracas- La Guaira. Entonces yo tenía que ir a México y le pedí auxilio a un amigo que me llevó en los viajes de rutina del helicóptero de la Electricidad de Caracas hasta el aeropuerto de Maiquetía. Tan sólo me pidió que redujera la maleta a la mitad. La segunda oportunidad fue hace pocos meses, sin ninguna emergencia de por medio. Cuatro caraqueños queríamos auscultar la trama de la ciudad desde el aire, y nos hicimos de un Bell pequeño que nos suspendió durante dos horas alrededor del valle tapizado de construcciones.

Del primer viaje atesoró el recuerdo de mis padres saludando desde el balcón de su apartamento en Chulavista, y desde entonces tengo la certeza de que por más que seamos un punto mínimo en el paisaje, podemos ser divisados desde la vastedad del cielo. No los olvidaré nunca. Del segundo, demasiado reciente como para que la memoria haya hecho su trabajo de criba, tengo la impresión de que la ciudad es mucho más pequeña de lo que la exageración de los caraqueños toleraría. También retengo la sensación, poco visible en tierra, de que el valle va en declive, y que se está más alto en El Paraíso que en Petare, por ejemplo.

Además me quedó claro que el espacio verde más grande de la ciudad no es ni el Parque del Este, ni el aeropuerto de La Carlota, ni el Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria, ni el Parque Los Caobos, sino el Fuerte Tiuna: ese coto privilegiado que los militares custodian a sangre y fuego. Por supuesto, no incluyo en este esquema comparativo al Ávila, ya que en verdad no forma parte de la trama de la ciudad sino como marco del espacio, como señal vertical de lo que hay en la tierra cuando la ciudad no la ha habitado.

En ambas experiencias se ha tejido en mi imaginario la visión aérea de la ciudad con el ruido de las aspas. No quiere decir que no haya tenido la experiencia de llegar y salir de La Carlota en avión, pero ocurre que el despegue y la aproximación son aventuras tan rápidas que no hay manera de fijar ni siquiera un fugaz recuerdo. Otra constatación de Perogrullo espelnde en la densidad que acosa a una ciudad como esta, acotada por las paredes de un valle, que no conocerá jamás la dilatación de los grandes espacios. Geográficamente, Caracas siempre será una ciudad pequeña, por más que la ingenuidad del caraqueño común le lleve a creer que vive en una metrópolis descomunal.

Tampoco son tan inapresables los barrios que tapizan los cerros. Más aún, sorprende ver como el aprovechamiento del espacio está signado por una eficiencia que sólo consigue la necesidad. Y, aunque parezca mentira, que la densidad de la población caraqueña sea tan alta es una ventaja que algún día los urbanistas podrán explicar sin que los manden a callar. Que seamos muchos en tan poco espacio, no es necesariamente una fatalidad, es y podría ser todavía más, una bendición.

Desde el cielo puede comprobarse lo que desde abajo también señalo desde hace años: Caracas será cada vez más amable en la medida en que sea más ciudad y menos pueblo, en la medida en que se asuma como una ciudad pequeña, que crece hacia arriba, y que no tiene otro destino que entregarse a sus peatones, que son la mayoría. El día en que las gestiones urbanas se esmeren obsesivamente en trabajar para el hombre de a pie, el que se mueve en transportes públicos y trajina las aceras, ese día la ciudad mejorará el estado de su piel, y le arrebatará a la minoría automotriz el privilegio de las atenciones. Los dirigentes urbanos deberían subirse a los helicópteros con toda la frecuencia posible. Desde arriba, las banderas de las soluciones se divisan con mayor nitidez.

La metáfora del vuelo suele estar ligada a la comprensión y la sabiduría. Los egipcios tuvieron a Horus como su Dios principal, un halcón; los cristianos ascienden hacia su Dios, los lamas levitan. Todos buscamos la ingravidez. El infierno y la incomprensión son tan terrenales como los demonios. Conviene subirse a las alturas para tomar distancia y encontrar la justa dimensión de las cosas, y para ver de cerca las señales escritas en el cielo.

4) *Panegírico de Caracas*

Quienes la niegan no se han detenido en el tono inverosímil de sus amaneceres, ni en los vendavales de sus tardes con lluvia. Esta es mi ciudad, y me duele como un disparo en el hombro cuando la ingratitude se adueña del juicio. Sus enemigos, que forman legión, pasan de largo frente a la estrella de sus prodigios. Bastaría con reparar en la nobleza de sus árboles para que el mundo amainara en su fuerza de pesadilla, pero los indiferentes pasan sin alzar la cabeza para ver las ramas alegres de los jabillos, tampoco reparan en el sortilegio de las palmas, ni han visto avanzar por las faldas del Ávila una bandada imprecisable de mariposas amarillas que agotan el rumbo que les indica el viento. Dicen que el mundo exterior es un espejo del que nos bulle por dentro: quizás por eso algunos están negados para el saludo de la belleza.

En el viejo edificio que Villanueva diseñó para ser sede del Museo de Bellas Artes, hoy Galería de Arte Nacional, está el patio principal de la ciudad. Quienes hemos tenido el privilegio de trabajar en esta institución magnífica, sabemos que el patio entre las cinco y las siete es una fuente de energía y lucidez como no hay otra en el valle que habitaron los Caracas. Perfecto, fresco, sobrio, con aquel árbol melancólico que recuerda a una película de Kurosawa, desde su espacio el país puede abrirse hacia el futuro sin las incertidumbres de la violencia, en paz.

Pero si algo similar a la serenidad puede invadirnos el ánimo, en el patio del arquitecto, en el *stadium* de beisbol de la Ciudad Universitaria, una noche despejada, con las gradas repletas, la experiencia puede entregarnos la nuez de la venezolanidad. Difícil saber en qué país nacimos si no somos bañados por una ráfaga de cerveza. Tan difícil como creer que le hemos tomado el pulso a la ciudad sin haber trajinado, alguna vez, los senderos del Parque del Este. Quién

dijo miedo, quién dijo desesperanza después de haber completado el círculo de la caminata por las fronteras del parque. Acaso no está allí la luz de nuestra infancia, la que no habrá pena ni oprobio que pueda arrebatárnosla en un arranque de privación autoritaria.

Nadie tampoco, jamás, podrá desalojar de la casa de nuestra memoria, el laberinto taxonómico del Jardín Botánico y su flora organizada. Son radicalmente distintas las sombras de sus árboles a las que proyectan las banderas de la intolerancia. El concierto del jardín amorosamente organizado, es una metáfora de la institucionalidad que no hemos sabido levantar, y que ahora hace agua por los cuatro costados. Pero allí está él para decirnos que la obra respetuosa del hombre es pródiga y posible.

Y si no logramos descifrar el mensaje de los árboles de allí, intentemos con los de La Estancia en La Floresta, que son grandes y preservan en sus copos más de doscientos años de historia. Si nos permitiéramos voltear en silencio hacia la fuerza cinética de sus ramas en las mañanas con sol, quizás hallaríamos algo del sosiego perdido. Basta con mirar a un árbol para saber que el odio es un padre maldito.

Y si aún desdeñamos las posibilidades estéticas de las urbes modernas, el paso en carro por el segundo piso de la autopista del Este, a la altura de Bello Monte, es una fiesta de luces y ofertas que termina por ser algo que va más allá de una invitación al consumo. Algo así como los parques de atracciones de nuestra primera infancia, cuando ninguno de los nubarrones de hoy se asomaba en el horizonte.

Hay momentos en los que el Ávila es una presencia imponente. Visto desde la autopista de Prados del Este, entre Santa Fe y Las Mercedes, el cerro es una mole que se alza como una pared verde y vertical, que organiza el espacio, que lo acota, que lo orienta, que

hace de la ciudad un acontecimiento inolvidable. Y si quieres ver lo que se desparrama entre los límites de Guaraira Repano y los cerros del sur, consiéntete un recorrido por la Cota Mil en una tarde de enero. Puedes llegar a creer que vives en una ciudad donde las casas y los edificios están colgados de los árboles.

La ciudad que fundó Losada, que gobernó Pimentel, que cantó Pérez Bonalde, que pintó Cabré, que humanizó Villanueva, esa ciudad es y no es la misma. El cambio ha sido su sino, y sus hijos nos hemos aclimatado al suspiro de lo efímero. Lo que hoy está en una esquina, mañana puede dejar de estarlo. Acaso no ocurre igual con nuestras vidas. Quién dijo que éramos inmortales. La piel de Caracas es como la de las mujeres jóvenes y ansiosas por iniciar su propia historia. No puede ser de otra manera, si el viento que peina los vericuetos del valle es siempre nuevo, lleva en sus ráfagas la semilla que busca terreno, algo de la locura del Quijote que acompañó a Alonso Andrea de Ledesma en su epifanía heroica o algo del Sancho que a todos alguna vez nos acompaña. Este valle es bueno. La luz y el aire no son amigos de la traición, y se rigen por leyes ocultas para el fanfarrón y explícitas para el humilde. Después de cuatrocientos treinta y siete años de fundada, haríamos bien en atender a las historias de sus primeros pobladores, para saber que en el valle conviven tres familias estableciendo sus alfabetos ocultos: los pájaros, los árboles y nosotros, tratando de ser dignos de sus noticias.

5) Los ranchos de Caracas y los accidentes de la topografía

Por razones tanto laborales como de viajero sistemático conozco casi todas las capitales de Hispanoamérica. Quito y La Asunción son tareas pendientes, así como Georgetown, Paramaribo y Cayena; de modo que puedo comparar con cierta pertinencia las imágenes instantáneas, de fogonazo e impresionistas, que producen en el

visitante las ciudades que se auscultan. Pero no es mi interés invocar aquí una suerte de principio de autoridad presencial, para hablar de los efectos de los ranchos caraqueños en la conformación del imaginario de la ciudad. Simplemente, permítanme hacer algunas conjeturas.

La primera estriba en que los ranchos en Caracas son más visibles que en otras ciudades, ya que estos tapizan casi todos los cerros que conforman el valle, menos el monte norte que separa a la ciudad del mar Caribe. Los ranchos caraqueños, gústenos o no, son un distintivo de la ciudad, una suerte de piel que no hay manera de obviar. Caso diferente es el de ciudad de México que, con toda seguridad, alberga las más grandes barriadas del mundo, pero sólo se ven desde las alturas y, aunque ocupan la mayor parte del espacio urbano, no constituyen su signo distintivo. Aunque más visibles, en Río de Janeiro las *fabelas* están circunscritas a determinadas zonas, lo mismo ocurre en Sao Paulo y en Buenos Aires. Digamos que, en líneas generales, los ranchos están en los márgenes, en la periferia en la que suele morar la pobreza. En Caracas, por el contrario, los ranchos están en casi todas partes. Más aún, si en la mayoría de las ciudades el centro es preservado por razones históricas y comerciales, en Caracas viene siendo abandonado, y quienes disponen de bienes de fortuna buscan el margen, la loma más alta y lejana, la distancia.

Mi segunda conjetura diferencial guarda relación con algo distintivo de nuestra capital, ya anunciado antes: la convivencia en espacios contiguos de ranchos y mansiones. Es el caso del Country Club y el barrio El Pedregal o del Valle Arriba Golf Club y el barrio el Güire, por sólo citar dos ejemplos de los muchos otros que podría traer a cuento. Una tercera observación conjetural distintiva sería la del abandono de los terrenos baldíos adyacentes a las quebradas, ya totalmente tapizados por ranchos que, como se sabe de sobra,

se levantan sobre lotes inseguros. En pocas palabras, todo terreno cuya propiedad no se ha hecho respetar, por parte del Estado o de los particulares, ha sucumbido a la presión demográfica capitalina. Esta presión comenzó con el proceso de explotación a gran escala de la industria petrolera, y el consecuente abandono del campo para trasladarse a la ciudad. Pero concreto mi tercera conjetura: los caraqueños no hemos ni preservado ni valorado nuestros cursos de agua, ya sean los ríos Guaire y Valle o las quebradas que bajan del Ávila.

Por otra parte, creo que a los caraqueños que nos escandaliza la pobreza hemos exagerado en relación con los ranchos. Me explico: estos constituyen soluciones habitacionales y arquitectónicas bastante más valiosas de lo que nuestro empeño en negarlas tolera. Dicho de otro modo, el sueño “pequeño burgués” de erradicarlos es absurdo, el proyecto de contribuir con la mejora sustancial de sus condiciones sanitarias, educativas y ciudadanas, es el camino indicado. El sueño de erradicarlos tiene sentido en las zonas en las que su permanencia constituye un grave riesgo para la vida de estos venezolanos: las riberas de las quebradas y, al hacerlo, rescataríamos para el disfrute de todos unos espacios naturales invalorable. ¿Es, a estas alturas, una empresa utópica? Después de conocer lo que se ha hecho en Bogotá, no me vengan con que hay empresas imposibles de materializar. Espacios más perdidos fueron rescatados para la vida, y salvados de la pobreza.

Hace años fui a Grecia, y aquella trama de casas blancas que tapizaba lomas, y a la que se accedía por estrechos callejones, me pareció, *mutatis mutandi*, similar al laberinto que forman nuestros ranchos. En aquellas callejuelas no reinaba la miseria, sino una decencia afiliada a la higiene, a cierto orden, a cierto decoro, a valores de convivencia. Esto mismo puede vivirse en algunas barriadas de Caracas, pero la pobreza ha hecho estragos durante años de reina-

do infame, y ya en pocas esplenden estos valores, pero ello no quiere decir que no sean recuperables, si lo son.

6) *Cines y taxis*

Cuantas veces me preguntan por lo que le falta a Caracas señalo, sin dudas, que le falta ser más ciudad. Y cuando esto afirmo pienso en los servicios y en las ofertas que una metrópolis entrega: desde la solución de los asuntos más nimios, con diligencia, hasta la consecución de los alimentos espirituales menos frecuentes. Y si paso por crítico exacerbado de las gestiones de ciudad es porque poniendo el dedo en la llaga es más probable que se haga algo, que volteando para los lados y haciéndose el sueco. Lo digo de otra forma: casi todos los problemas de la capital tienen su fuente en todo aquello que no es urbano, todo aquello cuya naturaleza le es extraña a la urbe, y a lo que ella conlleva como espectro cultural.

Por todo lo anterior es que celebro dos fenómenos relativamente recientes, que se enuncian en el título del artículo. Hasta hace apenas 12 años las salas de cine venezolanas eran un antro, y ello era así porque los gobiernos de entonces, en ejercicio de un populismo necio, mantenían regulados los precios de las entradas, haciendo del negocio una calle sin salida. Varias veces nos tocó sentarnos en poltronas derruidas e, incluso, en una oportunidad los espectadores tuvimos que subir los pies, en medio del mayor aspaviento, porque una rata de proporciones colosales se paseaba por entre el bosque de piernas. Ahora es lo contrario, y puedo decirlo con autoridad porque al país que voy no dejo de ir al cine, una de mis más persistentes pasiones, y las salas venezolanas son de las mejores del mundo. La generosidad de nuestras butacas, y la calidad del sonido, difícilmente se encuentran en otras latitudes.

El furor por el cine en Venezuela reviste proporciones de fenómeno, y la prueba más contundente son las páginas y páginas de publicidad en los diarios, en la época de mayor depresión publicitaria de nuestra historia reciente. Espero con ansiedad que este fenómeno conduzca al espectador a un paulatino afinamiento del gusto, y esto traiga como consecuencia que los distribuidores se arriesguen con películas europeas y asiáticas que, desgraciadamente, aquí llegan poco. Entiendo sus razones, pero mantengo la esperanza que la frecuentación del espectador lo lleve a exigir cada vez mejores cintas, y no se contente con piezas menores, fruto de la combinatoria hollywoodense más pobre. Es como con la alimentación: quién puede pasarse la vida ingiriendo comida chatarra, cuando hay otras más económicas y más elaboradas.

Este aumento inusitado de las salas de cine, ojalá traiga un incremento de la calidad de la oferta y de la crítica orientadora que, en verdad, escasea. A las voces autorizadas de Rodolfo Izaguirre y Alfonso Molina deberían sumarse otras, que enriquezcan la perspectiva crítica, y acompañen la labor extraordinaria de estos consecuentes cinéfilos.

La otra mejoría es todavía más reciente. Es posible tomar un taxi hoy en día y transportarse en medio de los cariños de un aire acondicionado, antes esto era improbable. Las camionetas que sirven al aeropuerto de Maiquetía son estupendas, y el servicio de algunas empresas de radio taxi es de primera, al menos así es mi experiencia frecuente. Salvo una vez que me trajo hasta casa un chofer pasado de tragos e impertinente, los conductores son discretos, y sólo se animan a hablar mal del gobierno de turno si uno pone el tema. No ocurre lo mismo con una generación ya en extinción: los taxistas gallegos, indefectiblemente perezjimenistas, que conservan con dignidad unos carros gringos gigantescos, que se mueven con la torpeza de los rinocerontes heridos, y siempre

le adjudican los males a la democracia, en medio de un canto franquista. Lo mejor de estos conductores es cuando hablan de sus hijos venezolanos, y esgrimen con orgullo sus condiciones profesionales, probablemente olvidando que se educaron en universidades públicas, gracias a la democracia de la que denostan. Sin embargo, les tengo afecto, y lamentaré mucho el día en que estos taxistas gallegos pasen a retiro.

Falta, eso sí, la implementación del taxímetro, cosa que difícilmente se comprende. Ya casi en ninguna ciudad del planeta prescinden de él, como sistemáticamente ocurre aquí. En estos detalles urbanos se manifiesta la falta de gobierno. Algún día nuestros gobernantes se ocuparán de estos asuntos propios de los gobernantes, y dejarán de hablar necedades sobre el “futuro de la humanidad” y demás exageraciones retóricas. Por lo pronto, hemos avanzado: los taxis se distinguen con un damero amarillo y negro, y la mayoría son blancos y de fabricación asiática. Los katanares van desapareciendo.

No puedo concluir sin hacer un elogio de los taxis ingleses. El arquetipal cajón negro de espacio amplio, que recibe cómodamente a cinco pasajeros, como en un mínimo salón improvisado. No creo que pueda diseñarse algo mejor, para el fin que se requiere. Curiosamente, no he visto este vehículo en ninguna otra parte del mundo. A veces creo que no se imita lo óptimo porque señala una deficiencia de lo propio. Grave error.

7) *El Paraíso cumple cien años*

De acuerdo con lo que afirman Marta Vallmitjana, Alberto Morales Tucker y Rafael Valery en su libro *Estudio de Caracas: Evolución del patrón urbano desde la fundación de la ciudad hasta el período petrolero 1567/1936*, la urbanización El Paraíso se denominó origi-

nalmente Ciudad Nueva, pero se impuso el nombre de la hacienda de los Echezuría, también conocida como *El Trapiche*, que era el apelativo celestial y el más común, al mismo tiempo. Informan los autores que la idea de urbanizar fue de la Compañía de Tranvías que, como es lógico, quería extender sus rutas, y con tal propósito adquiere la hacienda en 1891. Pero no fue sino después de construidas las avenidas y los puentes que la urbanización comenzó a poblarse, justo después del terremoto ocurrido en Caracas en el año 1900.

Hasta entonces el concepto de urbanización moderna no se había materializado en Venezuela. Tampoco la idea de vivir en casas rodeadas por jardines se había dibujado en el imaginario de los constructores. Tan sólo las casas de paredes contiguas, patios centrales y corrales traseros acogían a los moradores. Uno de los primeros que se hizo construir un palacete fue el propio Cipriano Castro que, como sabemos, bautizó la casa con el nombre de su mujer, Zoila, antecediendo el nombre con el vocablo muy francés de Villa. Al primer puente de la ciudad que salvaba el río Guaire, Puente de Hierro (1875), le trazó un compañero: el Puente Restaurador, y así fueron dos las vías para llegar y salir de sus predios.

De aquella ciudad que contaba para la llegada de Castro con cerca de ochenta mil almas a esta de casi cinco millones, apenas ha transcurrido un siglo. Lo que ha pasado bien puede emblemizarlo el viejo, y ya casi desaparecido, El Paraíso. Con alguna frecuencia me voy a recorrer sus calles para consentir el tesoro que sólo alberga la memoria. Donde había casas hoy se alzan edificios de distinta ralea: medianamente correctos y espantosos, siempre al lado de un vestigio imperecedero: los árboles.

El Paraíso fue extendiéndose hacia La Vega, siguiendo el curso de la avenida Páez, que originalmente se llamaba avenida Carabo-

bo, trazada por órdenes del general Gómez. De modo que la avenida Páez fue como un río central al que iban tributando los riachuelos: Washington, Loira, Las Fuentes, las adyacencias del legendario Club Paraíso, La Paz, hasta llegar a un grito arquitectónico de la osada modernidad: las Quintas Aéreas.

Los que fuimos habitantes de El Paraíso nos reconocemos al rompe: alguna chispa encendida en los ojos nos remite a los prolegómenos de nuestras biografías. En ellas están tatuadas lugares entrañables: la pastelería *Williams*, que hacía de los domingos una fiesta; las naves de la Iglesia de La Coromoto, donde se divisaban a lo lejos las niñas de nuestros deseos; los festivales de canciones juveniles en el auditorio Israel Peña de las monjas tarbesianas; la capilla de las mismas monjas donde cantaban la misa de gallo; las hamburguesas de la Taxco; la Casa Blanca montada en la colina rodeada por algo parecido al jardín de los Finzi Contini; el inolvidable callejón Machado donde le vimos el rostro a la felicidad. Todo aquel mundo me pertenecía gracias a la imprudencia de mi abuela: me regaló una moto pequeñita, que fueron las alas de mi libertad. Una libertad que se alimentaba de los escenarios entrañables del Colegio Neverí, donde la Tía Talaine hacía el mundo un alfabeto, una suma y una resta; una libertad que saciaba su sed en las aulas del Colegio Santa Elena, al alero del cuerpo encantando de la señorita Oly.

No puedo negarlo: mi infancia fue feliz. No puedo separarla de aquellas calles arboladas donde se anunciaban los estertores de la prosperidad. Desde niño tuve la sensación de que el mundo entero estaba condenado a desaparecer: los hechos han confirmado mis temores, pero lejos de afligirme creo que esta intuición es compartida por todos los habitantes de El Paraíso: vivíamos en algo maravilloso que estaba lamiendo su fin. Esta misma conciencia de la finitud es la que nos reconocemos en la chispa de la mirada los que fuimos sus huéspedes.

Para el centenario de El Paraíso, que no es otra cosa que el pueblo originario de miles de caraqueños, habría que organizar algo así como unas fiestas patronales o bien podría Eduardo Marturet componer alguna pieza conmemorativa o Leonardo Padrón ubicar su próxima telenovela en sus calles de infancia o Vasco Szinetar tomar las fotos previas al cambio definitivo o Luis Castro Leiva ubicar alguna de sus pesadillas bolivarianas en la avenida El Ejército o Gisela Tello imaginar la cerámica emblema de aquellos territorios que pueden ser salvados del olvido. Quizás podríamos reunirnos todos en el parque Naciones Unidas, antes el óvalo del hipódromo, el primero de enero del año 2000. Recibiríamos el nuevo siglo celebrando el comienzo del que termina: recordaríamos a la Compañía de Tranvías que por querer extender el recorrido de sus vagones nos entregó dos paraísos: el físico y el ahora invencible de la memoria.

8) Mudanzas

Conservo en la memoria el momento en que he leído algunos poemas que se quedaron en mí, lo mismo me ocurre con unos cuantos relatos e, incluso, igual me pasa con la lectura de algunos ensayos. Con una novela no puede tenerse esta experiencia de recorrer el texto de una sola vez, sin interrupciones, en vilo, salvo que se trate de una novela corta, pero es menos probable. Por supuesto, puede ocurrir que una novela te tome por el tobillo y no te suelte, pero por lo menos te lleva un día entero o dos leerla de cabo a rabo. Esto, en años recientes, lo he vivido con *Nocturno hindú* de Antonio Tabucchi, *Todas las almas* de Javier Marías, *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez y *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa, pero no me senté frente al ordenador para hablarles de estas novelas eficaces, estoy aquí, porque quiero recordar un poema y trasegar una experiencia.

Hace 24 años en las aulas espaciosas de la UCAB, quienes estudiábamos Derecho de noche, llegábamos exhaustos a digerir el discurso de algún profesor. Y estos, se sabe, se dividen entre los que tienen algo que decir y los que cumplen con el trámite de la enseñanza. De los primeros tenemos el mejor recuerdo, de los segundos una vaga idea de haber asistido a sus clases, y ya casi el inasible recuerdo de sus apellidos. En una hora soporífera de un profesor que veía el mundo como un lago, sin conflictos, sin gracia, Gustavo Guerrero deslizó desde su pupitre hasta el mío un libro que entonces acababa de salir. Se llamaba *Terredad* y su autor ofrecía un nombre sonoro y prometedor: Eugenio Montejo. Gustavo dobló la esquina de la página que me sugería leer y yo seguí la clave. Entonces leí “Mudanzas”, y todavía recuerdo la puerta que se abrió para mí en medio del discurso de aquel profesor desangelado. Leí:

“Mudanzas de uno mismo, de su sombra,
en espejos con pozos de olvido
que nada retienen.
No ser nunca quien parte ni quien vuelve
sino algo entre los dos,
algo en el medio;
lo que la vida arranca y no es ausencia,
lo que entrega y no es sueño,
el relámpago que deja entre las manos
la grieta de una piedra.”

(Montejo, 1978: 12)

En días pasados vi un camión llevarse todas nuestras cosas, y parecía una ballena amable enguyendo las piezas de un naufragio. Los muebles, fuera de su contexto natural, son como peces aleteando sus estertores. Los estantes de mis bibliotecas, que en casa se

levantaban como guardianes de un tesoro, lucían desvencijados y tristes en ese túnel corto que es el vientre de un camión. Desde hace diez años que no me mudaba, quiero decir, que no cambiaba de casa en Caracas. Es distinto cerrar la puerta del apartamento con una maleta e irse a vivir unos años al extranjero: finalmente regresas al mismo sitio. Lo de ahora, no sé por qué me remite a la metáfora marina, es como si naufragaras cerca de la costa y tus corotos fuesen llegando paulatinamente hasta la playa, y tú pudieses reconstruir tus dominios al recomponer el rompecabezas de los elementos que te acompañan. Pero, a la vez, sabes que nunca más serás el mismo, ni tus espacios iguales: has pasado la página.

Una amiga tocada por la luz del esplendor me dijo en una tarde de abril, hace ya varios años, que no había nada mejor que cambiar de cielo, cuando el que nos acogía se había nublado o cuando se había cansado de nosotros. ¿Descolocarse, cambiar de lugar no es, acaso, ensayar a renacer, a ser otros, a entregarnos en brazos del beneficio del olvido? Pero no sólo nos mudamos cuando cambiamos de guarida, también lo hacemos cuando cambia el elenco que nos acompaña, cuando se nos va la gente querida y todavía no nos acostumbramos a los nuevos compañeros de viaje. A veces pasamos años mudándonos: es como si viviéramos en ese túnel del camión y no tuviésemos idea de dónde, ni cuándo va a detenerse en un paraje silencioso a devolvernos la paz. Desde que las luces de la infancia se apagan, ante la tormenta de la adolescencia, ya no dejamos ni un día de mudarnos. Desde entonces estamos en tránsito.

Desde que la ballena dejó en las puertas de esta casa los peroles que trajo de la otra, paso los días intentando poner orden. Recojo de todas partes los restos de mi vida y no les encuentro sus nuevos lugares. Dicen que el alma encuentra su cuerpo varios días después del viaje, cuando nos desplazamos en avión; después de un naufragio, perdón: una mudanza, se necesitan meses para saber

dónde diablos quedó un corta-uñas, un abre-huecos, el cargador del celular y, también, la antología de Antonio Machado que me hace una falta inenarrable y no sé en cuál caja se esconde. Paciencia.

Bibliografía

MONTEJO, Eugenio (197). *Terredad*. Caracas, Monte Ávila Editores.

Caracas: sacudida y en paz

El primer intento de fundación de un poblado en el valle ocupado por los Toromaymas fracasó. Francisco Fajardo se estableció, al parecer, en la zona de Catia al mando de un contingente reducido de hombres, y fundó el hato San Francisco, pero las hostilidades de los pobladores naturales del valle le hicieron abandonar el sitio, en 1560. Luego, Juan Rodríguez Suárez y los suyos, se establecieron en el mismo lugar y corrieron con similar suerte, hasta que del poblado abandonado no quedó ni el rastro, en 1561. Ambos intentos señalan la decisión por parte de los españoles de ocupar el valle tendido a la vera de Guaraira Repano, pero no va a ser hasta la llegada de Diego de Losada al frente de 136 hombres, provenientes de El Tocuyo, que la ciudad de Santiago de León de Caracas sea definitivamente fundada, todo indica que el 25 de julio de 1567, por más que el acta fundacional no se haya encontrado jamás. No obstante esta pérdida, las investigaciones del Hermano Nectario María conducen a aceptar la fecha, aunque sin prueba documental: “Con esto queda probado que la fundación de esta ciudad tuvo necesariamente que efectuarse entre marzo y diciembre de aquel año. Por otra parte, veremos que fue un 25 de julio, día de Santiago, lo que evidencia que la fundación de Santiago de León de Caracas tuvo lugar el 25 de julio de 1567.” (Nectario María, 1966:122) Más allá de lo afirmado por el lasallista, lo cierto sigue siendo la imposibilidad documental de comprobar la fecha del 25 de julio como la del día de la fundación de la ciudad. Mantiene vigencia lo que afirmó José de Oviedo y Baños en su *Historia de la conquista y población de la*

provincia de Venezuela: “El día en que Losada ejecutó esa función es tan ignorado en lo presente, que no han bastado mis diligencias para averiguarlo con certeza, pues ni hay persona anciana que lo sepa, ni archivo antiguo que lo diga;” (Oviedo y Baños, 1992: 231). No huelga recordar que la extraordinaria investigación del Hermano Nectario María, *Historia de la conquista y fundación de Caracas*, es la que da con fuentes documentales que dejan fuera de toda sospecha que la ciudad se fundó en 1567, más allá de que sea imposible determinar el día.

La condición capital de la ciudad emerge de la decisión del Gobernador y Capitán General de la Provincia de Venezuela, Juan de Pimentel, de establecerse aquí a partir del 8 de mayo de 1576. Es bajo las órdenes de Pimentel que se traza el primer plano de la ciudad en 1578, y desde entonces aquella elemental cuadrícula urbana no ha dejado de desbordar sus límites. La condición de capital es señalada por Pablo Vila en su libro *Visiones geohistóricas de Venezuela*: “A los ocho años de su existencia reunía Caracas más vecinos que ninguna otra de las poblaciones fundadas anteriormente: el Tocuyo, unos 50; en cambio, Caracas, 60; Coro había quedado con 30. Claro está que por el número de habitantes no pasaba de ser un villorio más, pero ya entonces el Gobernador residía en la nueva población, si bien el obispo continuaba en Coro.” (Vila, 1991: 163).

Los años que restan para concluir el siglo XVI serán diversos en penurias para la pequeña ciudad a orillas del Guaire. En 1594 la azotó una plaga de langostas, y al año siguiente otra plaga de peores dimensiones: la invasión pirata de Amyas Preston, que dio origen a la gesta insólita de Alonso Andrea de Ledesma, quien como un Quijote de la América meridional, enfrentó íngrimo al poderío del invasor inglés, dando cuenta de un coraje que hasta el propio Preston ordena reconocer al darle sepultura.

Los primeros años del siglo XVII serán de reconocimiento eclesiástico de una realidad civil y militar. El gobierno de la iglesia católica va a trasladarse de Coro a Caracas a partir de 1613, confirmando una capitalidad que ya entonces estaba tan clara como ahora. La vida urbana de aquel entonces la describe con gracia y maestría Isaac J. Pardo en su libro indispensable, *Esta tierra de gracia*: “Cuando hay un resuello, se atiende a las menudencias. Al aceite de la lámpara del Santísimo. Al sueldo de Melchor Quintilla, el organista de la iglesia, que lleva tiempo sin cobrar, pero tiene que vivir. A la petición de un soldado Ulloa, que dice ser poeta. Quiere componer, en versos, la crónica de la conquista de Caracas...Por las tardes, cuando cesan las faenas, acuden vecinos a la esquina de la iglesia o a la esquina del cabildo, por donde Juan Martínez suele pregonar a toque de tambor. Allá van a inquirir noticias y a contar cada cual la suya. Ahora se apiñan en torno a Ulloa y escuchan embelesados. El soldado hace revivir, a la luz del crepúsculo, los afanes y desventuras de Fajardo, el mestizo, la fiereza de Guaicaipuro y el triste fin de Narváez y de los suyos; el descalabro de *Ojo de Plata* y del Mariscal Gutiérrez de la Peña y el triunfo de Losada.” (Pardo, 1986: 238).

1641

Aquella ciudad tan nueva que sus habitantes no conservan memoria de sus avatares geológicos, ignora que ha sido sacudida por sismos en el pasado, por ello amanece al asombro el 11 de junio de 1641 entre las ocho y media y las nueve de la mañana, el día de San Bernabé, cuando es estremecida por un terremoto que casi no dejó casa en pie. Para entonces es fama que los pleitos entre el gobernador, Ruy Fernández de Fuenmayor, y el Obispo, fray Mauro de Tovar, estaban a la orden del día, y mantenían a la población

dividida entre los partidarios de uno o de otro. También, entonces un orate de nombre Saturnino tuvo facultades premonitorias, y pasó varias semanas por las calles de la ciudad entonando unos versos:

“Qué triste esta la ciudad,
Perdida ya de su fe
Pero destruida será
El día de San Bernabé.
Quien viviere lo verá.”

El 10 de junio en la tarde Saturnino subió al tope de la colina de El Calvario, entonces en las afueras de la pequeña ciudad, a esperar la catástrofe. En efecto, se cuenta que al orate lo despertaron los gritos de la gente aterrorizada con el sismo, que ocurrió entre las ocho y media y las nueve de la mañana. Al parecer, las divergencias entre el obispo y el gobernador, cesaron, preteridos por la inmensidad de la tragedia. Y Saturnino regresó a la ciudad como un profeta, entre los vítores de la gente.

Las penurias volvieron por sus fueros y en 1658 una epidemia sacude a la ciudad; tres años después una plaga de ratas y langostas acaba con los sembradíos, y la gente huyó hacia las haciendas aledañas buscando bastimentos. La viruela en 1667 hizo de las suyas y el vómito negro cobró más víctimas en 1687. Pero si bien es cierto que el siglo XVII caraqueño estuvo signado por las calamidades, también es cierto que se dieron algunos pasos institucionales importantes. En 1696 se instala el Seminario de Santa Rosa de Lima, el mismo que con el paso del tiempo va a convertirse en 1725 en la Real y Pontificia Universidad de Caracas. Y cuando esto ocurre estamos hablando de una ciudad de 6 mil habitantes, que ha

doblado su número en los años que van de 1628, cuando contaba con 3 mil, según informa Ermila Troconis de Veracoechea en su libro *Caracas*.

El sino del siglo XVIII caraqueño va a ser de otro tenor. Además de la fundación de la universidad, la Corona de España crea en 1728 la Real Compañía de Caracas, también conocida como Compañía Guipuzcoana. Aún se discute si para la Provincia de Venezuela el monopolio comercial que detentó esta compañía entre esta fecha y la de su disolución en 1785, fue beneficioso. Lo cierto, más allá de la diatriba, es que la Provincia de entonces conoce la prosperidad económica en grado considerable, bastante más del que cierta historiografía ha querido aceptar. Las cifras de producción agrícola, y de exportaciones, son tan elocuentes que no requieren mayores explicaciones. No obstante ello, es evidente que la situación monopólica que favorecía a la Guipuzcoana produjo los alzamientos de Juan Francisco de León, en Panaquire, en 1749 y 1751, respaldado por otros agricultores que reclamaban libertades económicas para el ejercicio del comercio.

1766

El 21 de octubre de 1766, otra vez al amanecer, el norte del país es sacudido por un sismo de considerables proporciones. La capital se vio afectada, aunque en menor medida que el terremoto anterior. El crecimiento de la ciudad y de su economía aledaña era evidente. Según el informe del obispo Mariano Martí la capital contaba con 18.669 personas en 1771, y dada su creciente relevancia, la Corona crea en 1776 la Intendencia de Ejército y Real Hacienda, y el 8 de septiembre de 1777 Caracas pasa a ser la sede de la Capitanía General de Venezuela, dándose un paso fundamental en el camino de la unidad político-administrativa de la futura República de

Venezuela. La Capitanía General incluía bajo su jurisdicción a las provincias de Cumaná, Maracaibo, Guayana, Margarita y Trinidad. Luego, en 1786, se crea la Real Audiencia de Caracas, y en 1793 el Real Consulado de Comercio. Todos estos hechos institucionales, que constituían un reconocimiento político, daban fe del crecimiento económico y cultural de la ciudad y de la región.

En el libro de Michael McKinley, *Caracas antes de la independencia*, el profesor apunta que la clave del crecimiento económico de la Provincia fue la diversificación de su agricultura, dice: “Ya a estas alturas deberían estar claros varios aspectos de la economía de exportación de Caracas. Primero y sobre todo la diversificación de la base agrícola ocurrida entre 1777 y 1810. A excepción posiblemente de La Habana, ninguna otra colonia hispanoamericana experimentó la transformación que caracterizó a Caracas al zafarse de su dependencia del cacao. La significativa presencia del café y del añil y, en grado menor, de otras cosechas, procuró a la provincia una variedad en sus posibilidades de ingreso muy notable para una pequeña provincia monoproductora.” (McKinley, 1993: 66). Este autor también nos recuerda que esta prosperidad dio pasos hacia atrás, cuando la producción experimentó altibajos propios de sus fluctuaciones naturales, y a ese estado de incertidumbre comenzaron a sumarse hechos que lo acentuaron más. Uno de ellos es la pérdida de la isla de Trinidad, cuando esta fue tomada por los ingleses en febrero de 1797. Otro fue el alzamiento de José Leonardo Chirinos en Coro, en 1795, solicitando la libertad de los esclavos y, el más importante de todos, fue el protagonizado por José María España y Manuel Gual en Caracas y La Guaira, en 1797, que trajo como consecuencia la ejecución de España en 1799, en la Plaza Mayor de Caracas. Todos ellos signos de crisis en un imperio que comenzaba a vivir los embates del liberalismo escocés, inglés y francés, que ya para entonces, como cuerpo de ideas, había

producido la independencia de los Estados Unidos de la América del Norte y la Revolución francesa.

Es esta Caracas entre sacudida por los vientos de cambios políticos, y próspera en el estadio de sus élites, la que va a visitar Alejandro de Humboldt entre 1799 y 1800, y será luego descrita en su *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, de donde extraigo este párrafo con noticias demográficas: “Al recordar que en los Estados Unidos de la América del Norte publican periódicos en pequeñas ciudades de 3.000 habitantes, sorprende el saber que Caracas, con una población de cuarenta a cincuenta mil almas, carecía de imprenta antes de 1806.” (Becco, 1993: 51) Otro viajero, Francisco Depons, que nos visita entre 1801 y 1804, también ofrece datos demográficos: “De acuerdo con el censo eclesiástico de 1802, la ciudad tiene treinta y un mil doscientos treinta y cuatro habitantes. Pero, por lo dicho respecto a ese censo en el Capítulo III, puede calcularsele cuarenta y dos mil almas. Esta población se divide en blancos, esclavos, manumisos y muy pocos indios. Los primeros constituyen más o menos la cuarta parte del total; los esclavos forman una tercera parte; los indios una veintena parte, y el resto lo componen los manumisos” (Becco, 1993: 78) Son tan valiosas las observaciones de Depons que quisiera citar muchas de ellas, pero me limito a esta otra, que habla por sí sola: “Todos los blancos son hacendados o negociantes, militares, clérigos o monjes, empleados judiciales o de hacienda. Ninguno se dedica a oficios o artes mecánicas. El español blanco, y principalmente el Criollo, se siente deshonrado si se gana el sustento con el sudor de su frente y si lo debe a los callos de su mano... Juzga imposible conservar la dignidad y honrar debidamente a sus antepasados, a no ser con la pluma en la mano, la espada al cinto, o el breviario ante los ojos.” (Becco, 1993: 79). Como es evidente, es muy distinta la ética católica de la protestante, en relación con el trabajo. Sobre esta

materia Max Weber prácticamente agotó el tema en su estudio *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, y un buen ejemplo de ello es lo señalado por Depons. Esta diferencia pesa muchísimo al momento de intentar comprender el desarrollo de Norteamérica y el nuestro, pero esta es harina de otro costal.

La Caracas finisecular tendrá en sus élites un hervidero de ideas liberales de distinto tenor. Los libros llegan subrepticamente, así como las noticias de un avanzado caraqueño, acaso el venezolano más universal e importante de su tiempo: Francisco de Miranda, quien desde Europa conspira contra el imperio español en América. La epopeya mirandina no es este el sitio para rememorarla, basta señalar que fue determinante para los hechos que condujeron al 19 de abril de 1810 y al 5 de julio de 1811. La primera fecha trajo consigo la creación de una Junta Conservadora de los Derechos del Rey Fernando VII, constituida en Caracas, que no reconocía el mando de Bonaparte en España, declarando la autonomía de la Provincia de Venezuela en relación a ese mando, pero allanando el camino para la declaración de la Independencia definitiva el 5 de julio del año siguiente. De todo este trámite jurídico-constituyente fue el abogado Juan Germán Roscio pieza fundamental. No sólo redactó el Acta de la Independencia sino fue co-redactor de la primera Constitución de la República de Venezuela, y el escenario de todos estos fervores será Caracas. La ciudad en la que nacieron Miranda y Simón Bolívar, los líderes de la Sociedad Patriótica que presionan insistentemente para que se declare la Independencia y la creación de la República.

A partir de esta fecha y hasta la independencia definitiva, Caracas va a ser escenario de patriotas y realistas. Es recuperada por los españoles en 1812, hasta que Bolívar la recupera para la causa patriota en 1813, y es evacuada en 1814 ante el avance de Boves sobre ella, cuando queda prácticamente a merced de los realistas,

hasta que en 1821 se sella la independencia definitiva. Entre 1821 y 1830 Caracas pierde su capitalidad, ya que el proyecto bolivariano de la Gran Colombia reduce a Venezuela a Departamento de la República grande de Colombia. En 1830, cuando el general José Antonio Páez funda la República de Venezuela no lo hace en Caracas, sino en Valencia, de modo que por circunstancias históricas no será la capital dónde renacerá la República de Venezuela que conocemos en nuestros días.

1812

El 26 de marzo de 1812, un jueves santo, a las 4 y 7 minutos de la tarde un terremoto sacudió a Caracas. Entonces el joven Bolívar pronunció una de las frases más desafiantes del poder de la naturaleza que se hayan pronunciado, haciendo gala del voluntarismo que signó toda su vida de guerrero. Será el mismo Humboldt uno de los que reconstruya la magnitud del drama caraqueño: “Estimando en nueve o diez mil el número de muertos en la ciudad de Caracas, no se hace cuenta de los desdichados que gravemente heridos, vinieron a sucumbir meses después, privados de alimentos y cuidados.” (Becco, 1993: 59). De tal modo que si la ciudad contaba con cerca de cuarenta mil habitantes y fallecieron alrededor de diez mil, pues la tragedia se llevó el 25% de las almas de la urbe, pero el decrecimiento no terminaría allí, ya que las guerras de independencia diezmarán todavía más a la ciudad. La Caracas que amanece en 1821, cuando el último español se embarca en Puerto Cabello y abandona Venezuela para siempre, será una ciudad en ruinas, azotada por la pobreza, todavía más calamitosa que la del siglo XVII, cuando las plagas la castigaron con saña.

La Venezuela republicana que agota el siglo XIX en medio de la disputa caudillista no siempre tendrá a Caracas como escenario

principal, pero si determinante. Aquí nació la disputa de los conservadores y los liberales, aquí fue destituido el doctor Vargas y repuesto por Paéz en su lugar de mando; aquí tuvo lugar el asalto al Congreso Nacional el 24 de agosto de 1848; desde aquí se consolidó la hegemonía de los Monagas, y por este epicentro pasaron las coordenadas de la Guerra Federal. El 27 de abril de 1870 entró triunfante a Caracas Antonio Guzmán Blanco para restaurar la Constitución de 1864, la que creó los 20 estados y el Distrito Federal con tres departamentos. Y va a ser en el gobierno de Guzmán Blanco, que se inicia en 1870, cuando se adelante la más significativa reforma urbana de todo el siglo XIX caraqueño, que ha tenido consecuencias permanentes en la estructura de la ciudad y en sus hitos arquitectónicos. El sueño de la modernidad parisina se hizo carne con Guzmán, aunque los excesos del culto a la personalidad no se hicieron esperar, lamentablemente. Con todo y las críticas que puedan hacerse al guzmanato, lo cierto es que adelantó la más importante renovación de la capital desde que esta se fundara en 1567.

En el Censo Oficial de 1891 de los 2.238.922 habitantes del país, 72.429 viven en Caracas, lo que equivale a un 3% de la población, lo que evidencia claramente la condición rural de la mayoría de la república. Esta relación, una vez concluido el siglo XX, veremos cómo se habrá invertido radicalmente, pasando a ser Venezuela uno de los países más urbanizados de América Latina.

1900

Un año antes del terremoto del 29 de octubre de 1900, llega Cipriano Castro al frente de sus huestes a ocupar la capital, iniciándose así la hegemonía regional militar más prolongada de nuestra historia: la tachirense. No es mucho lo que puede anotarse en su haber el

gobierno de Castro en cuanto a obras para Caracas, tampoco lo será el de Juan Vicente Gómez, que prefirió asentarse en Maracay, y no escondía su preferencia por la ciudad aragüeña, y quizás cierto desagrado por la vida capitalina. Pero será Caracas el ámbito en el que se geste y se pronuncie la generación de 1928, aquella que comandada por la Federación de Estudiantes de Venezuela, presidida por Raúl Leoni, organice los actos de la Semana del Estudiante, y luego conozca la cárcel y el exilio. Será, sin duda, la generación política que concebirá el proyecto democrático para una Venezuela moderna, y su teatro de operaciones será la capital.

Y si bien Gómez no se empeñó en obras sustanciales para la capital, no puede afirmarse lo mismo de López Contreras ni de Medina Angarita. Durante el gobierno del primero se trazó el Plan Rotival, y durante el del segundo se levantó la Urbanización de El Silencio, se expropió la hacienda Ibarra para darle sede a la Universidad Central de Venezuela y se le entregó el proyecto al mismo arquitecto Carlos Raúl Villanueva, que ya había diseñado los museos en tiempos de López Contreras. Cuando sobreviene el golpe del 18 de octubre de 1945, capitaneado por Rómulo Betancourt y Marcos Pérez Jiménez, el ingreso *pér cápita* del país ya era alto, el número de habitantes comparativamente bajo, y la explotación petrolera que se había iniciado en gran escala a partir de 1922, alcanzaba cotas inimaginables. El país abandonaba a pasos agigantados su condición rural, y asumía el sueño de la modernidad en todas sus facetas: políticamente abrazaba el voto universal, directo y secreto, por primera vez en esas condiciones, para las elecciones de diciembre de 1947, sobre la base de una nueva Constitución Nacional; y el proyecto uslariano de sembrar el petróleo, esbozado en 1936, de alguna manera se intentaba hacer realidad, adelantando un proceso de industrialización que buscaba sustituir importaciones, y todo ello montado sobre la “locomotora

del petróleo". Ya para aquellos años el sino de la Venezuela moderna, suerte de éxtasis y condena, estaba en marcha: la dependencia del oro negro, el país rentista y monoprodutor.

Y así como el sueño de los demócratas encalló sobre las costas de una dictadura militar, a partir de derrocamiento del primer presidente electo democráticamente en el país, Rómulo Gallegos, ésta se esmeró en "la transformación física del país" y construyó autopistas e infraestructura en Caracas, así como en otras zonas de la república. La verdad es que desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico, la capital experimentó un avance infraestructural indudable en estos tiempos, y a ello contribuyó de manera determinante la inmigración europea de la post guerra, integrada en su mayoría por canarios, gallegos, portugueses e italianos, cuyos aportes a la construcción de la ciudad moderna todavía están por reconocerse y señalarse con plena justicia. Si bien el Estado constructor levantó el 23 de enero, y el Centro Simón Bolívar, también es cierto que los particulares hicieron lo suyo en materia de viviendas multifamiliares en otras zonas de Caracas. Ya en estos años el éxodo del campo a la capital es de tales proporciones que la planificación de la ciudad se ve desbordada por las construcciones periféricas, con precarios servicios. En 1955 la población de la capital alcanzó la cifra de un millón de habitantes, lo que representó un crecimiento gigantesco en relación con la Caracas provinciana que va a despertarse el 18 de diciembre de 1935, con los restos del general Gómez camino del sepulcro. La ciudad que se construye incesantemente está surcada por autopistas, distribuidores y avenidas, que responden a una política de vialidad moderna, en muchos sentidos inspirada en el modelo norteamericano de ciudades construidas para moverse en automóviles. De esta época, uno de los textos más elocuentes es de Mariano Picón Salas, titulado "Caracas 1957", allí afirma: "La nueva Caracas que

comenzó a edificarse a partir de 1945 es hija –no sabemos todavía si amorosa o cruel- de las palas mecánicas...Se aplanaban cerros, se le sometía a una especie de peluquería tecnológica para alisarlos y abrirles caminos; se perforaban túneles y pulverizaban muros para los ambiciosos ensanches. En estos años –de 1945 a 1957- los caraqueños sepultaron con los áticos de yeso y el papel de tapicería de sus antiguas casas todos los recuerdos de un pasado remoto o inmediato; enviaron al olvido las añoranzas simples o sentimentales de un viejo estilo de existencia que apenas había evolucionado, sin mudanza radical, desde el tiempo de nuestros padres.” (Arráiz Lucca, 1999: 47)

La ciudad que en enero de 1958 va a celebrar la caída del dictador, será la misma que respaldará la creación de un sistema democrático, que en sus primeros cinco quinquenios continuó el ritmo de construcción de la ciudad moderna, hasta que la crisis del modelo económico venezolano afloró el viernes 18 de febrero de 1983, y entonces los niveles de inversión bajaron estrepitosamente.

Para 1961 la capital contaba con 1.336.446 habitantes, y seguía extendiéndose hacia Caricuao, en el oeste, y hacia las nuevas urbanizaciones del sureste y el noreste, conurbándose con el pueblo de Petare. El Ávila había sido decretado Parque Nacional a finales de 1958, por el gobierno de transición, y en 1964 el país asistiría a un hecho inédito: un presidente electo, Betancourt, le entregaría el poder, pacíficamente, a otro igualmente electo: Leoni. Y fue precisamente durante el gobierno de éste guayanés cuando la ciudad sufrió su último sismo.

1967

El 29 de julio de 1967 a las ocho de la noche Caracas fue estremecida por un terremoto que dejó un saldo de 236 muertos y 2.000 heridos. Al año siguiente se estimó la población de la capital en 1.959.000 habitantes, lo que representó un crecimiento sostenido en relación con la cifra anterior. Al final del primer gobierno de Rafael Caldera (1973) los precios del petróleo subieron hasta cifras inusitadas. Así se mantuvieron a lo largo de todo el gobierno de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) y la mayor parte del de Luis Herrera Campíns (1979-1984). Entonces Venezuela comenzó a sufrir una intoxicación económica que, junto con la nacionalización de la industria petrolera, en 1975, terminó de hacer del Estado el principal agente económico de la nación. El modelo de sustitución de importaciones hizo aguas en 1983, dada la caída estrepitosa de los precios del petróleo, y luego el modelo político entró en crisis y ello se expresó con las intentonas golpistas perpetradas en febrero y noviembre de 1992, por unos militares de rango medio. De todos estos episodios, la capital fue escenario.

A partir de 1975 se tomó la decisión, ya definitiva, de comenzar el Metro de Caracas, y la primera línea se abrió al público el 3 de enero de 1983, para entonces la renovación urbana que trajo la construcción de estaciones y bulevares estaba en marcha, creando para el peatón una cantidad considerable de espacios públicos antes inexistentes, en una ciudad servida para el automóvil. La democratización del ámbito público de la ciudad que trajo consigo el Metro es algo todavía por valorar en su justa dimensión, pero es evidente que fue sumamente importante. Para 1981 la ciudad contaba con 2.798.566 almas, pero el ritmo de crecimiento de años anteriores se hizo menor, al punto que hoy en día algunos expertos consideran que desde hace quince años no sólo no crece, sino que decrece. Si esto es así, seguramente una de las causas es el proceso

de descentralización política y administrativa que se inició en 1989, cuando el Congreso Nacional aprobó la Ley de Descentralización, que le dio un impulso decisivo a las regiones interioranas.

A partir de 1983 las inversiones por parte del Estado en la ciudad han mermado considerablemente, salvo en el caso de las líneas del Metro que a un ritmo más lento han seguido construyéndose. La ciudad en estos años la han construido los particulares, me refiero a los que levantan “ranchos” en las laderas de los cerros, y a los que levantan edificios y centros comerciales en la trama propiamente urbana. Por otra parte, no hay manera de ocultar que en los años recientes, los últimos 20, la ciudad con excepción del Metro no ha experimentado mejoras sustanciales. Por el contrario, muchos de sus problemas se han agudizado y muchas de las soluciones no han podido implementarse por falta de recursos o voluntad política. Por otra parte, que el crecimiento poblacional se haya prácticamente detenido, es una buena noticia en algún sentido, y no tan buena en otro, pero estas consideraciones van más allá de lo que estas líneas albergan. La Caracas de hoy espera por respuestas inteligentes, no necesariamente costosas, que se fundamenten en el destino que los ciudadanos encuentren para la ciudad del futuro. Y las ciudades, antes y después, siempre han sido las construcciones colectivas por excelencia.

Bibliografía

- ARRÁIZ LUCCA, Rafael (1999). *Cuatro lecturas de Caracas*. Arturo Usler Pietri/Mariano Picón Salas/ Juan Liscano/José Ignacio Cabrujas. Caracas, Fundarte.
- BECCO, Horacio Jorge (1993). *La pintoresca Caracas. Descripciones de viajeros*. Caracas, Fundación Promoción cultural de Venezuela.

- HERMANO, Nectario María (1966). *Historia de la conquista y fundación de Caracas*. Caracas, Ediciones del Cuatricentenario de Caracas.
- OVIEDO y BAÑOS, José de (1992). *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*. Caracas, Biblioteca Ayacucho n° 175.
- PARDO, Isaac J. (1986). *Esta tierra de gracia*. Caracas, Monte Ávila Editores, Caracas.
- TROCONIS de VERACOECHEA, Ermila (1993). *Caracas*. Editorial Grijalbo.
- VILA, Pablo (1991). *Visiones neohistóricas de Venezuela*. Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- WEBER, Max (2001). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial.

Caracas: día de fundación y origen de su nombre

Sobre el día en que fue fundada Santiago de León de Caracas se ha debatido bastante. La semilla de la escaramuza historiográfica reside en que no se consigue prueba documental que certifique que fue el 25 de julio de 1567 el escogido por el capitán Diego de Losada para fundar el poblado a orillas del Guaire. El primero en plantear el problema fue José de Oviedo y Baños en su *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, en la que puede leerse: “El día en que Losada ejecutó esta función es tan ignorado en lo presente, que no han bastado mis diligencias para averiguarlo con certeza, pues ni hay persona anciana que lo sepa, ni archivo antiguo que lo diga.” (Oviedo y Baños, 1992: 303).

Sin embargo, la extraordinaria investigación del Hermano Nectario María, *Historia de la conquista y fundación de Caracas*, aporta pruebas suficientes como para afirmar que la ciudad fue fundada en 1567, entre los meses de marzo y septiembre. Hasta allí la certidumbre. Luego el Hermano se arriesga a señalar que la fundación ocurrió el 25 de julio, dada la devoción santiagueña de Losada, pero ya esto, aunque es sumamente probable y está muy bien fundamentada la especie, no hay manera de probarlo. Mientras no se hallen fuentes documentales directas que certifiquen lo contrario, y puede que jamás ocurra, la convención nos lleva a celebrar el 25 de julio como el día en que Losada, después de los intentos de Francisco Fajardo y Juan Rodríguez Suárez, logra establecer la ciudad en el sitio de los Caracas, valle al que ha llegado al frente de 136 hombres, provenientes en su mayoría de El Tocuyo.

En cuanto al toponímico de Caracas paso a relatarles mis pesquisas. En muchas páginas he leído que el vocablo designaba el bledo, suerte de planta rastrera, con el que se alimentaban los habitantes naturales del valle, pero la primera mención a este origen no suele citarse frecuentemente. Son varios los historiadores que citan a otros que a su vez citan a otros, y la fuente directa va quedando en el olvido. Hasta donde alcanza mi indagación, el primero en señalar el origen del vocablo que designa al gentilicio de los Caracas, y a la tierra que ellos ocupan, es el primer gobernador de la Provincia de Venezuela en instalarse en este valle: Juan de Pimentel, quien redacta una relación para los reyes de España donde hace una descripción del lugar. Como es sabido, la capitalidad caraqueña va configurándose a partir del asentamiento de Pimentel en el valle, trayendo consigo la autoridad civil y militar, y algunos años después se muda de Coro a Caracas la que faltaba: la eclesiástica, que comienza el traslado en 1613. En esa relación de Pimentel, de 1578, cuando la ciudad apenas tiene once años de fundada, el gobernador afirma: “llámase toda esta provincia generalmente entre españoles Caracas porque los primeros cristianos que a ella vinieron con los primeros indios que hablaron fue una nación que se llamaba Caracas... y esta nación de indios Caracas tomó este nombre porque en su tierra hay muchos bledos que en su lengua se llaman caracas.” (Arellano Moreno, 1964: 113).

Aclara Nectario María que la mayoría de los habitantes de esta zona no se llamaban a sí mismos Caracas, sino Toromaymas, de lo que puede colegirse que la designación de un grupo indígena reducido, en comparación con los Toromaymas, habiendo sido uno de los primeros con los que entró en relación el español, terminó por designar una zona mucho más grande que la de sus dominios. Pero de estas circunstancias, a veces injustas, está llena la historia. Ya Don Isaac J Pardo partió lanzas contra la injusta designación de América en honor a Vespucio, cuando el continente entero ha

debido llamarse Colombia, en recuerdo del descubridor, y no del cartógrafo. Algo similar podría argumentarse en el caso de la capital: más justo hubiese sido que se llamara Toromayma, que era el nombre de la etnia predominante, y no Caracas, que al parecer fue designación de un grupo minoritario, pero estas batallas contra los entuertos del pasado suelen ser inútiles, y quizás por ello tan hermosas y quijotesas.

De modo que la situación en torno al día de la fundación de Caracas, hasta nuevo aviso, no parece razonable seguir debatiéndola, después de la investigación del Hermano Nectario María. No ocurre lo mismo con el nombre de la ciudad: no he podido averiguar cómo era ese bledo al que los indígenas de la zona llamaban Caracas, pero ello se debe, probablemente, a mi ignorancia en materia botánica.

Por cierto, aquella fama de sucursal del cielo que tuvo bien ganada Caracas, y que hoy hasta las piedras ponen en duda, se debe a la pluma del mismo Oviedo y Baños, quien al describirla, afirmaba: “tiene su situación la ciudad de Caracas en un temperamento tan del cielo, que sin competencia es el mejor de cuantos tiene la América, pues además de ser muy saludable, parece que lo escogió la primavera para su habitación continua.” (Oviedo y Baños, 1992: 304).

Bibliografía

- ARELLANO MORENO, Antonio (1964). *Relaciones geográficas de Venezuela*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- HERMANO, Nectario María (1966). *Historia de la conquista y fundación de Caracas*. Caracas, Ediciones del Cuatricentenario de Caracas.
- OVIEDO y BAÑOS, José de (1992). *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*. Caracas, Biblioteca Ayacucho n° 175.

Carlos Raúl Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas

El interés que profeso por la obra arquitectónica no nace en mí como consecuencia de una frustración profesional. Nunca pretendí ser arquitecto, pero no puedo negar que fui educado para mirar con atención, después de todo, la mirada es la semilla del poema. Tampoco puedo negar que los espacios y el clima inciden determinadamente en mi estado de ánimo, y que de tanto dar vueltas por el mundo la arquitectura es ya uno de los ingredientes de mi curiosidad. Lo acepto: cuando estoy en un espacio torpemente diseñado pienso en el arquitecto chapucero que lo perpetró, pero cuando una mano sensible ha organizado el ambiente, pues se respira mejor, y hasta los diálogos fluyen con cierta armonía, y me animo a levantar la copa por quien concibió aquel recinto hecho a la medida del hombre.

La arquitectura, como se sabe, es una disciplina recientemente ofrecida por los centros de Educación Superior venezolanos: la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV se creó, apenas, en 1941. Quienes primero hicieron arquitectura con vocación pública entre nosotros fueron los ingenieros. Es el caso de Olegario Meneses, que diseñó la parte sur de la vieja Universidad Central de Venezuela y el tristemente desaparecido Cementerio de Los Hijos de Dios, que fue fuente de inspiración para el pintor Nicolás Ferdinandov y para el fotógrafo Alfredo Boulton, entre otros. En Valencia, Alberto Lutowski concibió el mercado de la ciudad. En Caracas, el Palacio

Federal Legislativo es obra de Luciano Urdaneta; y las iglesias de Santa Ana, Santa Teresa y el Templo Masónico son obra de Juan Hurtado Manrique. Ya al final del siglo XIX que hemos relacionado, Antonio Malaussena diseña el Circo Metropolitano de Caracas y Alejandro Chataing el Teatro Nacional, la Academia Militar de La Planicie, la Biblioteca Nacional, el Nuevo Circo de Caracas y el Hotel Miramar, en Macuto.

En las primeras décadas del siglo XX regresan al país (o llegan por primera vez) algunos venezolanos que han estudiado arquitectura en Europa o Norteamérica, son los primeros que siguen cursos de Educación Superior en la especialidad. Entre ellos estaban Carlos Guinand Sandoz, Gustavo Wallis, un vasco que se quedó entre nosotros: Manuel Mujica Millán, y el joven Carlos Raúl Villanueva.

Era nieto del médico, historiador y rector de la Universidad Central de Venezuela, Laureano Villanueva (1840-1912), e hijo del diplomático venezolano, Carlos Antonio Villanueva, que había casado con una francesa, Paulina Astoul. Nace en Londres el 30 de mayo de 1900, mientras su padre es Cónsul de la República ante el Imperio Británico, pero su infancia, adolescencia y juventud transcurren en el país natal de su madre. Estudia bachillerato en el *Lyceé Condorcet* de París y arquitectura en la *Ecole des Beaux Arts* de la misma ciudad, graduándose en 1928. De modo que cuando decide establecerse en el país natal de su padre, en 1929, ya casi tiene treinta años. Viene por primera vez en 1928, por pocos días, y luego viaja a los Estados Unidos para trabajar en la firma de arquitectos Guilbert y Betelle, para luego volver a Venezuela a comienzos de 1929. Varias veces me he preguntado por qué navega hasta estos paisajes si su situación laboral en Francia es promisorio (es asistente de Roger-Leopold Humemel y luego el horizonte que se le abre en el país del norte no es despreciable), pero no encuentro respuesta. En

cualquier caso, si algo puede celebrar la arquitectura venezolana es esa extraña decisión de Villanueva, sobre todo si tomamos en cuenta que Venezuela no constituía para él ni siquiera un recuerdo de infancia. Quizás por eso mismo se quedó entre nosotros: porque el país fue más un descubrimiento, que una recuperación.

El crítico e historiador de la arquitectura venezolana, William Niño Araque, en su ensayo “Villanueva. Momentos de lo moderno”, establece una periodización de la obra del maestro compuesta por cuatro momentos. Período ecléctico (1929-1938), período racionalista (1939-1949), período moderno (1950-1958) y período minimalista (1959-1970), a su vez, dentro del período moderno advierte un fuerte acento de compromiso social. El encargo del proyecto de diseño de la Ciudad Universitaria de Caracas tiene lugar en 1943 y desde entonces, y hasta el momento de su muerte, el 16 de agosto de 1975, Villanueva tiene entre manos un edificio del conjunto, pendiente. De modo que la Ciudad Universitaria de Caracas ocupa un espacio privilegiado de su obra desde sus 43 años hasta los 75 de su fallecimiento. Puede decirse, sin que ello vaya en desmedro de sus otros aportes, que esta obra es la principal de su conjunto creador.

De acuerdo con lo afirmado por Ildefonso Leal en su libro *Historia de la UCV* (UCV, 1981) el más entusiasta propulsor de la creación de la Ciudad Universitaria fue el rector Antonio José Castillo, quien logró entusiasmar, también, al presidente de la república, general Isafías Medina Angarita, quien firmó decidido el decreto que puso en marcha la obra, el 2 de octubre de 1943. También es justo señalar que las 203,53 hectáreas del sitio escogido, la vieja Hacienda de los Ibarra, no fue el que inicialmente se había soñado como sede. Antes, según refiere Leal, se pensó en terrenos aledaños al parque El Pinar en El Paraíso, después en una zona

cercana al Panteón Nacional, luego en terrenos en la falda del Ávila y, finalmente, llegó a escogerse la Hacienda Sosa, en el Valle, pero gracias a la intervención del doctor Armando Vegas se seleccionó la Hacienda Ibarra, espacio que ya el gobierno nacional había expropiado con la intención inicial de construir un conjunto de viviendas. Vegas argumentó ante Medina la conveniencia del sitio finalmente escogido, Medina accedió y, como se sabe, fue el más fervoroso impulsor de la obra.

Lo primero que se construye es el Hospital Universitario, en 1945 y, felizmente, el proyecto encuentra respaldo de continuidad durante el trienio adeco (1945-1948), y los gobiernos militares de Carlos Delgado Chalbaud y de Marcos Pérez Jiménez. Y es, precisamente, durante el ejercicio de este último cuando Villanueva acomete la etapa que, según los críticos, es la más significativa del conjunto arquitectónico. Me refiero a la etapa que incluye el famosísimo proyecto de Síntesis de las Artes, a partir de 1952, cuando diseña, y se comienzan a ejecutar, el Aula Magna, la Plaza Cubierta, la Biblioteca Central, el edificio del Rectorado, la Sala de Conciertos y el Paraninfo.

El arquitecto Enrique Larrañaga en su ensayo: “La Ciudad Universitaria y el pensamiento arquitectónico en Venezuela”, afirma: “Sin duda, el momento más intenso de esa depuración estructural y esa euforia compositiva de Villanueva está en los espacios de la Plaza Cubierta, que representan uno de los grandes momentos de la modernidad arquitectónica del siglo XX y, seguramente, lo más significativo del trabajo del arquitecto.” (Larrañaga, 1991: 50). Y Niño Araque, en el ensayo ya citado señala: “La Plaza Cubierta es parte del itinerario de los monumentos culminantes de la arquitectura moderna, es la clave de un pensamiento espacial fundamentado en la idea de la síntesis como el desafío tendencial,

referido a la abstracción de las formas, interpretada en un momento muy preciso por un reducido número de artistas internacionales: traspasar el umbral de la plaza marca el inicio de una experiencia abierta a los ojos y la piel.” (Niño Araque, 1999: 40). Luego, en el mismo texto, Niño señala que la realización plena del proyecto de Síntesis de las Artes se da en el Aula magna, y no le falta razón.

Pero sería injusto señalar solamente la materialización de un anhelo integracionista entre la arquitectura y el arte como el logro máximo. En verdad, en la Ciudad Universitaria se expresa la particular destreza de Villanueva para comprender el espacio en vinculación con el clima. Quizás, por el hecho de haberse educado en Europa, y haber llegado al país siendo un profesional, pudo calibrar con exactitud las resonancias del trópico, los matices de la luz caribeña, y todas aquellas condiciones del ambiente que fueron presupuesto de una gran libertad expresiva. ¿La formación europea no fue en el caso de Villanueva un puente para poder comprender las circunstancias del trópico? ¿El hecho de ser una suerte de venezolano de raigambre extranjera no permitió, acaso, que su visión de los espacios estuviese signada por una distancia comprensiva? Sí, creo que sí, creo que la condición de ciudadano entre dos mundos, paradójicamente, fue la que articuló su radical interpretación del espacio tropical.

Y ello se expresó en el proyecto de Síntesis de las Artes que, necesariamente, sólo hubiera podido emprenderlo un creador con amplitudes cosmopolitas, que sabe insertar lo propio en un contexto universal. Allí está el secreto, allí está la razón por la que la obra de Calder se aviene perfectamente al espacio en el que está, allí está el secreto por el que no hay ninguna disonancia, ninguna extrañeza en la Ciudad Universitaria, nada está fuera de lugar, todo es pertinente, todo está allí como si no hubiera podido estar de otra manera, en un

perfecto ensamblaje. Sólo desde una perspectiva global, que incluye la arquitectura, las artes y lo urbano, puede ser comprendida la excepcionalidad de la Ciudad Universitaria de Caracas, y la maravilla que encarna como expresión de la modernidad.

En el año celebratorio del centenario del nacimiento de Villanueva el Comité Mundial de Patrimonio de la UNESCO, reunido en Australia en su vigésima cuarta reunión anual, declaró a la Ciudad Universitaria como Patrimonio Mundial de la Humanidad. En la Declaración se le concibe como: “una obra maestra de la arquitectura y del arte moderno, reconocida por sus valores paradigmáticos y singulares.” Al hacerlo, la UNESCO reconoce la obra de Villanueva y contribuye con la divulgación y el conocimiento de su obra en el ámbito planetario. También, como es lógico, propone el reconocimiento tácito de la obra del maestro como una de las principales de la arquitectura hispanoamericana, junto con las ya consagradas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Luis Barragán y Rogelio Salmona.

La coincidencia entre el centenario del nacimiento del maestro y la declaración de la UNESCO no ha podido ser más feliz, pero después de Jung ya es dable creer que estas coincidencias no sean fruto del azar, sino hijas de un trazado oculto que manejan los dioses en un tablero desconocido.

Bibliografía

- LARRAÑAGA, Enrique (1991). “La Ciudad Universitaria y el pensamiento arquitectónico en Venezuela” en *Obras de arte de la ciudad universitaria*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- LEAL, Ildefonso (1981). *Historia de la UCV*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

- NIÑO ARAQUE, William (1999). ““Villanueva. Momentos de lo moderno” en *Carlos Raúl Villanueva. Un moderno en Sudamérica*. Caracas, Galería de Arte Nacional
- VARIOS AUTORES (1999). *Carlos Raúl Villanueva. Un moderno en Sudamérica*. Caracas, Galería de Arte Nacional.
- VARIOS AUTORES (1991). *Obras de arte de la ciudad universitaria*. Caracas, Monte Ávila Editores.

Un cerro: dos faldas

Refiere el Barón de Humboldt en su *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, que la falda del Ávila que da hacia el mar se precipita de manera abrupta, y que ello distingue al cerro de los otros que ha escalado en América. Y no sólo es cierto que en algunas zonas casi cae como un acantilado, sino que es la zona menos conocida para el caraqueño, y me pregunto si no es igualmente ignota para el litoralense. Sospecho que sí, entre otras razones porque el horizonte del que vive en Maiquetía, La Guaira, Macuto, Caraballeda, Tanaguarena o Naiquatá es el mar, mientras que el horizonte del caraqueño es la mole de la montaña. El litoralense le da la espalda, el caraqueño siempre lo tiene de frente, en el norte.

Salvo en las oportunidades en que he vivido en Gran Bretaña, siempre he estado en Caracas. Aquí nací, y nunca me ha tocado habitar en el lado norte del río Guaire. Mis primeros diecisiete años transcurrieron en la urbanización El Paraíso, desde donde se veía el cerro como de lado y a lo lejos; luego me mudé con mis padres a Chulavista, y desde aquel apartamento la montaña se hizo presente como un espectáculo inagotable de colores y matices. Emancipado, me trasladé a Santa Rosa de Lima y dejé de verlo. Ya con descendientes, en La Alameda, lo volví a perder de vista, hasta que lo recuperé durante diez años desde Las Terrazas de Santa Inés, hasta que lo he perdido otra vez desde otras terrazas, en las que impiden su visión unos edificios de muchos pisos. Lo veo por una rendija mientras estoy en mi apartamento, pero al no más buscar el río de la autopista lo tengo enfrente, gigantesco. La verdad es que

no comprendo cómo puede vivirse en Santiago de León de Caracas dándole la espalda a la montaña. Si yo viviese de aquel lado del río me sentiría en otra ciudad, en una Caracas que habría perdido su norte, su acotamiento y su carácter. Cuando visito amigos que viven a orillas de la Cota mil y miran la ciudad de espaldas al cerro, me parece que estoy en otro sitio, cada día más parecido al que se observa desde los edificios de la avenida Circunvalar, en Santa Fé de Bogotá.

Una circunstancia que me salva de perder totalmente las esperanzas es la de que el cerro ha mejorado con el paso de los años. Eso lo comprendí en 1980, cuando siendo un joven de veintiún años me fui detrás del entonces Presidente de la República, Luis Herrera Campíns, y de Manuel Cabré, cuando éste último le enseñaba al primero la exposición de su obra en la Galería de Arte Nacional. Ellos hablaban, y yo escuchaba, junto con otros curiosos. Entonces, ambos comentaron que el cerro que comenzó a pintar Cabré a partir de 1919 estaba pelado, como una oveja esquilmada, y que a la montaña de ahora le habían crecido los árboles, y hasta bosques se divisaban desde los campos de golf del Caracas Country Club. Han pasado veintiséis años de aquella revelación y las faldas del cerro están cada día más frondosas, aunque la mayoría no advierta estos cambios, ni se emocione con ellos.

Puedo decir que conozco esta falda del Ávila, y puedo afirmar exactamente lo contrario de la otra. Curiosamente, de este lado una sola casa se yergue más allá de la cota mil, y aunque mi recuerdo es vago y se pierde en el laberinto de mi infancia, varias veces fui a allí siendo un niño, ejerciendo de chaperón de mis hermanas. Es una casa inundada por la luz, de grandes ventanales, diseñada por el destacado arquitecto norteamericano Richard Neutra, y fue construida allí por voluntad de un hombre de un banquero y Decano fundador de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales

de la Universidad Central de Venezuela: José Joaquín González Gorrondona. En cambio, la casa que brota en mi memoria del otro lado del cerro es un misterio: la casa mausoleo del extrañísimo doctor Gottfried Knoche. Nunca he estado allí, pero forma parte del anecdotario familiar, ya que a mi madre, que era experta en platillos voladores y en todo tipo de enigmas, le subyugaba la historia del doctor Knoche.

Knoche se había graduado de médico en Alemania, y por razones que desconozco se embarcó hacia Venezuela, primero llegó a Puerto Cabello, puerta de entrada de muchos inmigrantes alemanes, y después se estableció en La Guaira. Allí contribuyó a fundar el Hospital San Juan de Dios y ejerció la medicina con generosidad, sin cobrarle a los pacientes de bajos recursos, y ganándose el afecto de la población. Un buen día, tampoco se sabe exactamente por qué, no bajó más de su casa en la finca Bella Vista en el Ávila, a más de mil metros de altura, y se concentró en la experimentación que ya tenía avanzada, acerca de un método para embalsamar a los cadáveres, tan efectivo que quedaban casi iguales que en vida. Tan es así que Knoche momificó al ex presidente de la república Francisco Linares Alcántara, aunque el más famoso de sus embalsamados fue Don Tomás Lander, a quien dejó en posición de escribir, sentado en su escritorio, y la familia lo tuvo allí por casi cuarenta años de vida, como un testigo silente de la dinámica doméstica.

La fascinación del doctor Knoche con la muerte llegó a tanto que construyó un mausoleo en su casa, y allí dejó embalsamados a los miembros de su familia que iban muriendo antes que él. Dejó establecido en testamento que luego de morir hicieran lo mismo con su cadáver, cosa que quienes le sobrevivieron, especialmente su ama de llaves y enfermera de origen alemán, Amalia Weissman, cumplió a cabalidad. La última en morir fue ella, a los 88 años, en 1926, y refiere Bruno Manara en su extraordinario libro *El Ávila-*

biografía de una montaña, que dos personas allegadas subieron, le inyectaron el líquido embalsamatorio, la acostaron en su lóculo, cerraron la puerta con llave y lanzaron las llaves hacia adentro. Terminaba una historia y comenzaba una leyenda.

Como vemos, las faldas del Ávila son antónimas: una de ventanas abiertas y luz, norte de los caraqueños, y la otra de espaldas a sus moradores, enigmática, todavía ignota, de grandes precipicios, en algunos casos de laderas abruptas que se vuelcan sobre el mar. El monte funciona como cara y cruz del caraqueño, y como principio rector de la caraqueñidad. Es un lugar común afirmar que Caracas sin el Ávila no es nada, pero hay mucho de cierto en la expresión, y no menos cierto es que el influjo de la montaña en el espíritu de la gente está todavía por calibrarse en su plenitud.

Bibliografía

- HUMBOLDT, Alejandro de (1985). *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- MANARA, Bruno (1998). *El Ávila. Biografía de una montaña*. Caracas, Monte Ávila Editores y Fundación Chacao.

***La ciudad ordenada* de Allan Brewer-Carías**

Una de las bondades prácticas de los estudios históricos es que nos permiten remontar el río hasta las cabeceras, auscultando el origen de los problemas. Y no cabe la menor duda, para un caraqueño, que el tema de la capital es un nudo que lejos de resolverse se agrava a diario, cosa que podría suceder igual en las ciudades del interior sino se metaboliza la experiencia capitalina. Colocar el oído y la lupa sobre el origen de los ámbitos en que hoy vivimos es contribuir a esclarecer las calamidades, así como iniciar el camino de las soluciones. Por estas, y por otras razones, es que me parece tan importante el estudio del profesor Allan Brewer-Carías, que acaba de publicar la editorial Critería: *La ciudad ordenada*.

A lo largo de 540 páginas impecablemente diseñadas por Pedro Mancilla e impresas en Editorial Arte, el lector puede tomarle el pulso a una de las aventuras más fascinantes de la humanidad: el largo proceso de fundación de ciudades por parte de los españoles en América. Esta empresa, no huelga señalarlo, es única en toda la historia universal. Nunca antes ni después un imperio adelantó un trabajo de tal magnitud. Es cierto que tarea similar desarrollaron los romanos, pero no llegó a ser de tal envergadura, ni de tanta resonancia. Pero me adelanto a aclarar que la obra de Brewer no pernocta en el tema de la aventura poblacional exclusivamente, sino que se adentra en el laberinto en el que su autor es fuerte: el jurídico. Es así como al lector se le revela que las ciudades americanas no fueron fruto del azar de un conquistador, sino que su estructura y su basamento jurídico formaban parte de un plan

minuciosamente diseñado por la Corona Española, de manera de poder poblar ordenadamente un territorio yermo. Este mito del conquistador como un sanguinario que venía en busca del oro a troche y moche es mentira, es una simplificación que repiten los incautos a diario, y que libros como este contribuyen a desbaratar.

También aclara el autor que la forma reticular de nuestras ciudades no es un invento español, sino que se inspira en la experiencia griega y romana, en particular en lo que se exigía para la fundación de nuevas ciudades del imperio, y el primero que concibió la forma ortogonal para las urbes fue Hippodamus de Mileto, cuando el esplendor de Grecia no advertía nubes en la distancia. Esta forma fue probada por los peninsulares, antes de establecerse en América, en los pueblos de Castilla y Aragón, siempre de acuerdo con la casuística del derecho castellano, que fue el que se trasladó hasta aquí para la resolución de estos asuntos. No fue el derecho catalán ni el aragonés el que imperó en nuestros asuntos urbanos y municipales, sino éste castellano, tan dado al pormenor, tan estupendamente preciso, que dio origen a los llamados “fueros municipales”. La formulación jurídica tuvo su base en las *Ordenanzas de Descubrimiento y Población dadas por Felipe II en el Bosque de Segovia* el 13 de julio de 1573, y apunta Brewer que se trata del “primer cuerpo orgánico de normas jurídicas sobre ordenación urbana que se haya dictado jamás.”

Parte del interés del conquistador por fundar pueblos y ciudades, además, tiene un origen jurídico: era la garantía que se tenía sobre la tierra ocupada, de lo contrario no se generaba un derecho. Lo decía muy claramente Hernán Cortés: “Quien no poblar no hará buena conquista, y no conquistando la tierra no se convertirá la gente, así que la máxima del conquistador ha de ser poblar.”

Conviene traer a cuento lo que advierte el profesor Brewer, me refiero a que la obra de fundación urbana española en América no fue tarea directa de funcionarios de la Corona, sino afán de los particulares, los adelantados, los titulares de una capitulación, que se conducían bajo la capa de un manto legal que prescribía la forma de hacerlo, una vez autorizados para la empresa. De hecho, Juan Rodríguez Suárez fundó la ciudad de Santiago de los Caballeros de Mérida sin autorización para ello, y por tal atrevimiento pesó sobre su cabeza una condena a muerte que, tiempo después, le fue conmutada por una menos severa.

Las líneas precedentes, que no pretenden ser más que un aperitivo, han sido escritas con el ánimo de señalar a una de las investigaciones más completas que se ha hecho sobre la estructura jurídica de nuestras ciudades, una investigación que viene a salvar grandes vacíos y a dar pie a que las próximas que se adelanten partan de lo ya navegado por Brewer-Carías. El ámbito trabajado ha sido el de toda la América española, por cierto, bastante mejor fundada, urbanamente, que las primeras poblaciones norteamericanas.

Bibliografía

BREWER-CARÍAS, Allan Randolph (2006). *La ciudad ordenada*. Caracas, Editorial Critería.

La línea 4 del Metro de Caracas: un camino por debajo que despeja los de arriba

Antecedentes

La historia de los ferrocarriles en Venezuela comienza con un primer estudio de construcción de una línea férrea entre Caracas y La Guaira en la década de 1820-1830, cuando un ingeniero inglés examinó las posibilidades, y concluyó que era sumamente costoso y difícil emprender la tarea, en un país que, además, no había superado todavía el trauma de la guerra y sus trágicas secuelas económicas. En la década de los años treinta se establecieron unos primeros durmientes de una línea que se concibió para unir Tucacas con las minas de cobre de Aroa, pero ya para 1840 se abandonó el intento por razones económicas. Será en 1872, cuando la compañía inglesa que explotaba estas minas retome el proyecto del ferrocarril y finalmente pueda sonar el silbato de la locomotora en 1872, pudiendo transportarse el cobre desde las minas hasta el puerto de Tucacas. Para entonces gobernaba en Venezuela el general Antonio Guzmán Blanco, y sería mezquino no reconocer que la construcción de varias líneas férreas en el territorio de la República se debieron a su decisión de construirlas. El “Ilustre Americano”, como hacía llamarse este hombre de rotunda autoestima, tenía en mente un plan de conexión entre las distintas regiones del país, similar al que los europeos habían estructurado sobre la base de una red ferrocarrilera, de allí que adelantara un mecanismo de concesiones mediante el cual el Estado venezolano autorizaba la construcción

de las líneas, por parte de empresas extranjeras, y les garantizaba la explotación por un número suficiente de años. Incluso, en algunos ejemplos, el Estado se comprometió a garantizarles hasta un 7 % de rendimiento anual, cosa que las líneas férreas en la mayoría de los casos no alcanzaron, y tuvo el Estado que endeudarse para cumplir con lo pautado en los contratos. Este será el origen de la primera gran deuda externa venezolana, con la que tuvo que lidiar el gobierno de Cipriano Castro a comienzos del siglo XX.

Si bien en 1873 se iniciaron los estudios de factibilidad para la construcción del ferrocarril Caracas-La Guaira, no será sino hasta 1883 cuando Guzmán Blanco inaugure la obra, dentro de la celebración del centenario del nacimiento de Simón Bolívar. En este período que va de 1872 a finales del siglo XIX y principios del XX, abren operaciones las vías de Barquisimeto-La Luz, que empalmó con Tucacas-Aroa, la extensión Maiquetía-Macuto, la Ceiba-Motatán, Puerto Cabello-Valencia, Caracas-Valencia y Caracas-Los valles del Tuy-Valencia, a su vez se adelantaron otros proyectos que llegaron a buen puerto, y no enumero, mientras otros naufragaban en un océano de inconvenientes.

Para la primera década del siglo XX puede decirse que el impulso ferrocarrilero de finales del XIX había perdido fuelle. Las líneas continuaban funcionando, pero la construcción de nuevas encontró un competidor de singular importancia en un país que a partir de 1914 vislumbró su potencial petrolero. Me refiero a que durante el gobierno de Juan Vicente Gómez el énfasis estuvo puesto en la construcción de una red nacional de carreteras y no en la continuación de la red ferrocarrilera. Entonces comenzaron a considerarse las ventajas comparativas petroleras como fundamentales y prioritarias, y los caminos de hierro fueron quedando de lado en la mesa de asignación de los presupuestos nacionales.

En la memoria del Ministerio de Obras Públicas de 1919 queda certificada la extensión de la red ferroviaria nacional: 1.039,34 kilómetros en total. Todavía funcionaban los ferrocarriles de Caracas-La Guaira; Caracas-Valencia; Puerto Cabello-Valencia, Tucacas-Barquisimeto; Táchira; La Ceiba-Motatán; Caracas-San Francisco de Yare; Carenero-El Guapo; Guanta-Barcelona-Naricual; Santa Bárbara-El Vigía; La Vela-Coro; Maiquetía-Macuto; Caracas-El Valle; Minas de asfalto de Inciarte (Zulia); Minas de asfalto de Guanoco (Sucre); Minas de asfalto de Guanipa (Monagas); Pozos petroleros de la *Caribbean Petroleum Company* (Zulia). Este era el mapa ferroviario nacional, que si lo comparamos con el de los países hermanos de Iberoamérica, veremos cómo la red venezolana era entonces de las más pequeñas, mientras en Brasil y Argentina el número de kilómetros de vías férreas cuadruplicaba el nuestro.

Durante los gobiernos de Eleazar López Contreras (1936-1941) e Isaías Medina Angarita (1941-1945) la situación de la red ferroviaria no experimentó cambios sustanciales, dado que estos gobiernos siguieron la tendencia de su antecesor de orientar el presupuesto nacional hacia la construcción de carreteras. Esto, como sabemos, se intensificó particularmente a partir de la explotación petrolera, que hizo de Venezuela un país productor de gasolina a precios por debajo del mercado internacional. El gobierno constituido con posterioridad al golpe cívico-militar del 18 de octubre de 1945, será el que crea el 29 de enero de 1946, mediante el decreto n.º 154 publicado en Gaceta Oficial, el Instituto Autónomo de Administración de Ferrocarriles del Estado. Para esta fecha muchas de las concesionarias habían abandonado las operaciones de las líneas férreas, ya que lejos de arrojar ganancias reportaban cuantiosas pérdidas, con lo que al Estado le tocó hacerse cargo de estas operaciones. Así es como el inventario que recibe el instituto comprende: el Gran Ferrocarril Venezuela,

Central, Santa Bárbara-El Vigía, El Palito-Palma Sola, otros fueron adscribiéndosele en la medida en que fueron siendo abandonados por las concesionarias. Todo el cuadro de creación del Instituto apunta más hacia la resolución de una situación planteada: el abandono de los ferrocarriles por parte de las concesionarias, que la determinación política de adelantar un programa de desarrollo de una red ferroviaria nacional.

Para 1947 deja de operar la línea La Ceiba- Motatán, en 1950 el Gran Ferrocarril del Táchira, en 1951 el ferrocarril Caracas-La Guaira, en 1954 Tucacas-Barquisimeto y Carenero-El Guapo, y para 1957, Puerto Cabello-Valencia. Sin embargo, en 1950, ya durante el gobierno de Carlos Delgado Chalbaud, se redacta un Plan Ferroviario Nacional. De este plan acucioso y preciso, tan sólo se construyó la línea Puerto Cabello-Barquisimeto, que fue inaugurada en 1957.

Durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez, entre 1974 y 1979, el Instituto diseñó un Nuevo Plan Ferroviario Nacional, que estaba previsto construir entre 1976 y 1990. De este plan se continuó la construcción de la línea Riecito-Morón, iniciada antes, y se inició la línea Yaritagua-Acarigua, inaugurada años después. La marcha del Instituto y de la red ferroviaria nacional ha continuado su accidentado camino, pero ello no constituye materia de esta relación de los hechos. Tan sólo consigno el hecho de la inauguración en octubre de 2006, después de diez años de trabajo, de la línea férrea entre Cúa y Caracas, y la reactivación del plan ferroviario nacional, gracias a la voluntad política de hacerlo y a las grandes cantidades de recursos que percibe la República a partir del aumento de los precios del petróleo en el ámbito internacional.

Pero hasta ahora me he referido a los antecedentes en materia ferrocarrilera en Venezuela, y tómese en cuenta que los trenes unían unas poblaciones con otras, realizaban de manera excepcional

conexiones entre estaciones de la misma ciudad. No estaban pensados para ser transportes colectivos intra urbanos sino inter urbanos. El primer transporte colectivo intra urbano en el país fue el de los tranvías de caballos, primero; y el de tranvías eléctricos, después. El primer tranvía halado por caballos, pero naturalmente siguiendo el curso de unos rieles, comenzó a prestar servicios el 17 de octubre de 1885, de acuerdo con un contrato que se había firmado en 1882 entre el Ministerio de Obras Públicas y el señor Félix Rivas, que se disponía a establecer la empresa de tranvías, así nos lo informa Guillermo José Schael en su libro *Imagen y noticia de Caracas*.

Luego, en 1905 se constituyó una compañía inglesa, que comenzó a prestar servicios en 1906, que ofreció a los caraqueños las posibilidades de desplazarse en tranvías eléctricos. Pero no fue ésta la única empresa que prestó estos servicios de transporte, hubo otras. Se tendieron varias rutas en la ciudad, entre ellas se recuerdan las vías de La Pastora y San José, con estación al lado del Hospital Vargas; por los lados del sur el tranvía pasaba por Palo Grande, Puente Hierro y se adentraba en la entonces aristocrática urbanización de El Paraíso, desde donde también enlazaba con el Valle. Por la zona oeste llegó a prestar servicios hasta en la zona de Catia. Como era previsible, con la llegada del automóvil y del autobús en forma masiva, en la década de los años treinta del siglo XX, los tranvías comenzaron a desaparecer. Todavía pueden hallarse sus huellas de hierro en algunas calles a las que se les ha levantado el asfalto. Nunca llegaron a desarrollar velocidades superiores a los veinte o veinticinco kilómetros por hora. Sin embargo, fueron sumamente populares, y la empresa inglesa nunca se quejó de su rendimiento mientras estuvo en funcionamiento. El vehículo de gasolina acabó con los tranvías caraqueños, que tan risueño y apacible curso le daban al transporte colectivo en la ciudad. Cuentan

que, incluso, la gente utilizaba los tranvías para pasear, haciendo el recorrido completo sin que buscaran ser llevados a ninguna parte en particular. Otros tiempos.

Antes del tranvía eléctrico hubo en la ciudad de Carúpano y de La Guaira tranvías movidos por máquinas de vapor, pero esta modalidad no se ensayó en la capital, sino que junto con los tranvías de Maracaibo y Valencia, el de Caracas pasó de ser tirado por caballos a eléctrico, sobre los mismos rieles en muchos casos, por cierto.

El Metro de Caracas: breve historia

Si bien es cierto que la oficina que comenzó a pensar en la construcción de un Metro para Caracas fue fundada antes del primer gobierno de Pérez (1974-1979), no es menos cierto que fue durante este período que se tomó la decisión definitiva de construirlo, después de haberse paseado por otras fórmulas: el monorriel, el trolleybus. Buena parte de las dudas acerca de la conveniencia de construir un Metro provenían de su alto costo y de la naturaleza sísmica del valle de Caracas, aunque esta última razón dejó de tener significado gracias a las técnicas contemporáneas de construcción, que garantizan la resistencia de los túneles y las estaciones ante una eventualidad telúrica. Es de hacer notar que estos cambios de puntos de vista fueron patentes al comienzo del período 1974-1979, cuando se puso en duda lo ya establecido en el período anterior de Rafael Caldera (1969-1974), cuando se había decidido construir el sistema subterráneo, y cuando se habían iniciado los procesos de expropiación de los inmuebles para la construcción de las primeras estaciones. Finalmente, una vez ventiladas las proposiciones alternativas, se optó por la del transporte subterráneo.

Una de las claves para el desarrollo de los Metros en el mundo fue la utilización de la electricidad para mover los vagones bajo tierra, ya que cuando en Inglaterra se hicieron túneles para que los surcaran locomotoras a vapor las consecuencias ambientales fueron muy negativas. Y fue cuando pudo utilizarse la electricidad como fuente de energía para mover los vagones, que el Metro comenzó a desarrollarse con entusiasmo. Es por ello que entre finales del siglo XIX y comienzos del XX comenzaron a prestar servicios los Metros de Londres, Nueva York, Chicago, Glasgow, Berlín, Budapest, París, mientras que el primero en construirse en Hispanoamérica fue el de Buenos Aires, inaugurado en 1913; le siguieron el de ciudad de México, cuya primera línea fue abierta en 1969; Sao Paulo, 1974; Santiago de Chile, 1975; Río de Janeiro, 1979; el de Caracas, cuya apertura de su primera línea data de enero de 1983; Medellín, 1995; mientras el de Lima se espera su inauguración en los próximos meses del 2006, así como el de la ciudad de Valencia, en Venezuela. El de la ciudad de Maracaibo, también, se espera su apertura en años próximos, ya que está avanzada su construcción. Tan sólo Bogotá, La Paz, La Asunción, Quito y Montevideo, entre las capitales de Hispanoamérica, no contemplan en lo inmediato la construcción de sistemas de transporte colectivo subterráneo.

En los registros históricos del transporte masivo de la capital se establece que la primera vez que se habló de un Metro para Caracas fue en 1947, cuando una empresa francesa le propuso al Concejo Municipal de entonces la construcción del sistema. Luego, en 1954 se propuso un sistema de monorriel inspirado en el que se instaló en la ciudad de Wupertal, Alemania. Al año siguiente un lord inglés propone a la municipalidad un sistema de Metro para la ciudad, pero ninguno de estos proyectos prosperó.

A finales del año 1963 fue cuando el Ministerio de Obras Públicas (MOP) creó la Oficina Ministerial de Transporte, que de

inmediato inició el trabajo de levantamiento estadístico de medios de movilización de los ciudadanos en la capital y de número y frecuencia de los mismos, tarea que le tomó dos años. A partir de 1965 esta Oficina estará a cargo del ingeniero José González Lander, quien será una figura determinante para la construcción del Metro de Caracas, ya que estuvo al frente del proceso de construcción y prestación del servicio durante décadas, y los venezolanos reconocieron unánimemente su obra de elocuente continuidad administrativa. Esta Oficina, con los estudios ya realizados, comenzó a elaborar el proyecto del Metro de Caracas en 1968, y para diciembre de ese año el Presidente de la República dictó el primer decreto de expropiación de los inmuebles afectados por la construcción de la línea Catia-Petare, en particular las estaciones que cubren la ruta Pro-Patria-La Hoyada. A lo largo de los años 1970-71 y 72 se avanzó mucho en el anteproyecto, hasta que en 1973 se abrió la licitación para la construcción de la Estación de Agua Salud, de modo que todo iba sobre ruedas, hasta que el cambio de gobierno trajo una proposición nueva que detuvo la marcha de los trabajos avanzados. Antes aludí a ella, me refiero al Aerocarril que se proponía como alternativa y que iría por el mismo trazado fijado para la ruta subterránea, pero por la superficie. Felizmente, este proyecto no prosperó y muy pronto el gobierno regresó, después de este parpadeo, al proyecto iniciado por la Oficina Técnica de Transporte a partir de 1963-1965. El 12 de marzo de 1975 el Presidente de la República hizo pública la decisión, ya definitiva, de construir el Metro de Caracas, comenzando por la línea 1, de Pro-Patria a Petare. Al año siguiente, dentro de una reorganización ministerial, se procedió a crear la Oficina de Proyectos y obras del Metro de Caracas, con lo que se reconocía la especificidad de la obra, más allá de la Oficina inicial en la que comenzó el proyecto. Luego, el 8 de marzo de 1977, se creó la C.A Metro de Caracas, una vez que fue eliminado el Ministerio de Obras Públicas y fue creado

el Ministerio de Transporte y Comunicaciones. Desde entonces y hasta mediados de la década de los años noventa (1997) la empresa fue presidida por el ingeniero José González Lander. De modo que la presencia de este caraqueño al frente de la gran obra de renovación urbana de la capital, marcó un arco de 1965 a 1997, treinta y dos años de servicio.

La marcha de la construcción de la Línea 1 no se detuvo más y la obra fue abierta al público en horario restringido en enero de 1983, entre las estaciones de Pro-Patria y La Hoyada, de lunes a viernes y durante seis horas al día, en período de prueba. Luego, ya en junio de este año abrió sus puertas en horarios normales, mientras continuó la construcción hacia Petare. En marzo del mismo año se abrió al público esta continuación, específicamente las estaciones que llegan hasta Chacaíto. Entonces la línea ya constaba de catorce estaciones y una longitud de 12 kilómetros.

En 1977 el Ejecutivo nacional tomó la decisión de darle prioridad a la Línea 2, al mismo tiempo que se avanzaba en la finalización de la Línea 1. Es decir, la Línea que va de Caricuao a la Estación de El Silencio, donde el usuario puede hacer transferencia a la Línea 1. Esta decisión determinó que la construcción de la línea avanzara a buen tiempo, y pudiese inaugurarse en octubre de 1987 una parte de la Línea 2, hasta que pudo abrirse completa en noviembre de 1988, cuando el usuario pudo llegar desde la Estación Zoológico de Caricuao hasta la Estación El Silencio en el centro de Caracas. Este mismo año la Línea 1 llegó hasta la Estación Los Dos caminos en su ruta hacia Petare y Palo Verde. Estas estaciones terminales se abrieron en noviembre de 1989, con lo que la Línea 1 fue concluida en su totalidad. Por otra parte, en 1990 se iniciaron los trabajos de la Línea 3, en particular entre las estaciones de Plaza Venezuela y El Valle, y la obra se inauguró en diciembre de 1994, y se espera

su conclusión en dos etapas: una durante 2006, y la otra en años sucesivos.

La red del Metro de Caracas en la actualidad está compuesta por 39 estaciones y 42, 5 kilómetros de extensión, sirviendo un promedio de un millón cuatrocientos mil pasajeros diarios. La Línea 1 está compuesta por 22 estaciones y una extensión de 21,4 kilómetros. La Línea 2 comprende 13 estaciones y recorre 18,6 kilómetros. La Línea 3 está integrada por 5 estaciones y 5,6 kilómetros de extensión.

Además, a partir de 1987 la empresa creó un sistema complementario de transporte superficial, denominado Metrobus, que ha ido extendiendo su red con nuevas unidades y rutas, y que presta un servicio invaluable para los usuarios del sistema subterráneo. En la actualidad, son 25 las rutas urbanas que recorre el Metrobus, y se tienen previstas nuevas rutas en la medida en que el transporte caraqueño lo vaya solicitando.

La Línea 4

Los primeros trazos sobre la mesa de los planificadores del Metro de Caracas en relación con la Línea 4 se remontan a hace dos décadas. Entonces es muy probable que se concibiera como prolongación de la Línea 2, e incluso es posible que se denominara de esa manera, hasta que se tomó la decisión de singularizarla con la denominación autónoma de Línea 4.

También se tienen noticias de que en aquellos gabinetes de planificación se concebía esta Línea en combinación con el llamado Metro de Los Teques, que ya entonces se planificaba, y que imponía la necesidad de ampliar la capacidad de recepción del transporte subterráneo, ya que de no hacerlo el gran tráfico de

Los Teques engrosaría la Línea 1, que ya para entonces presentaba características insuficientes. De modo que la planificación inicial del Metro de Los Teques, que entra en funcionamiento éste mismo año 2006, y la construcción de la Línea 4 se hicieron de manera coordinada.

Tomemos en cuenta que el Metro de Los Teques se estima que incluirá un promedio diario de 60 mil usuarios nuevos en el sistema. Estos usuarios salvarán una distancia de 9,5 kilómetros de rieles superficiales, en unos vagones que atravesarán seis túneles que comprenden 6 kilómetros con 178 metros de la totalidad de la ruta, así como cuatro puentes y dos viaductos. Este recorrido se hará en diez minutos entre la Estación de El tambor, en Los Teques, y la estación de Las Adjuntas, donde será indispensable hacer un trasbordo hacia la Línea 2 del Metro de Caracas. Esto es necesario porque las características de ambas líneas son distintas. El tren de Los Teques alcanzará hasta 80 kilómetros por hora y se espera la salida de un tren cada cinco minutos, con lo que el tiempo que en la actualidad invierten los habitantes de Los Teques que se desplazan hacia Caracas diariamente, por razones laborales, disminuirá ostensiblemente.

Pues bien, ese contingente diario que utilizará la Línea 2 será servido por la Línea 4 a partir de la Estación Capuchinos, donde continuará su curso hasta llegar a la Estación Zona Rental, donde el usuario podrá acceder a la Línea 1 y a la 3. También podrá hacerlo en la Estación de El Silencio, si fuera el caso que quisiera dirigirse hacia las zonas del oeste de la Línea 1, pero antes de penetrar en el mundo de la Línea 4, detengámonos en su secuencia histórica.

El Documento de Intención del tramo Capuchinos-Plaza Venezuela fue sometido por parte del Metro de Caracas a las autoridades ambientales y municipales en 1996. Pero fue en 1998

cuando la empresa Odebrecht ganó la licitación, presentando una oferta cerca del 20 % por debajo de su competidor más cercano. Aunque la licitación ocurrió en el año citado, no fue sino en el 2000 cuando se recibió la orden de servicio por parte del Metro de Caracas y comenzó la construcción de la obra, aunque la excavación propiamente por parte de las topas se inició en enero de 2002, concluyendo esta etapa en abril de 2005, cuando los equipos TBM (Tunnel Boeing Machine) concluyeron los túneles gemelos. Este equipo TBM es originario de Alemania, marca Herrenknecht, tipo EPBS (Earth Pressure Balance Shield), con un diámetro de excavación de 5,87 metros, una longitud de 84 metros, una potencia de 1750 Kw, una fuerza de 25.278 Kn y un peso total de 326 toneladas. Estas máquinas, a medida que fueron avanzando iban colocando los anillos de concreto con que se revistieron los túneles. Odebrecht tuvo que instalar una fábrica de estos anillos en Caracas, y se calcula que se colocaron cerca de 5.239 de ellos. Se caracterizan por tener un diámetro interno de 5,16 metros y un externo de 5,60. Su espesor es de 0,22 metros, su longitud de 1,4 metros. Previo a la colocación de los anillos se reviste la tierra de una capa impermeabilizante de gran eficiencia, de modo que entre los anillos y la tierra descansa este revestimiento.

Es de hacer notar, que fue ésta la primera licitación de obra pública que Odebrecht ganó en Venezuela, y que después han habido otras obtenidas por la corporación. Por otra parte, el financiamiento fue múltiple, ya que los aportes estuvieron divididos de la siguiente manera: La Corporación Andina de Fomento (CAF) puso sobre la mesa 70 millones dólares, el Bandes 100 millones de dólares, y el Gobierno Central de Venezuela 60 millones dólares americanos. De esta manera, el contrato no tuvo en un principio problema de liquidez, como ha ocurrido con otros contratos de grandes obras públicas que, dada la variabilidad de la vida económica venezolana,

han sufrido variaciones en el tiempo de ejecución, dados los problemas de liquidez que se han presentado.

La empresa Odebrecht fue fundada en Salvador de Bahía (Norte de Brasil) en 1944 por Norberto Odebrecht, cuando este hombre visionario contaba 24 años. Hoy en día es la empresa de construcción más grande de América Latina. En 1952 comenzó a construir la primera central hidroeléctrica de las muchas que ha construido: Usina de Correntina, en Bahía. Dos años después, 1954, construye la primera represa, la del río Joanes, y el año siguiente construyó la primera carretera, la de Ilhéus-Itabuna, en Bahía. En 1957 Odebrecht construyó el primer aeropuerto, el de Ilhéus, en Bahía. Será en 1963 cuando inicie la construcción de la primera obra fuera de Bahía: el parque industrial de Coperbo, en Pernambuco, y luego en 1969 se convierte en una empresa nacional brasileña con la construcción del edificio sede de Petrobras en Río de Janeiro.

En 1979 construye la primera obra fuera de Brasil, la central hidroeléctrica Charcani V, en Perú, mientras el mismo año adelantaba obras de desvío del río Maule en Chile. El primer ferrocarril lo construyen en 1981, el de Carajás, en plena selva amazónica; y el primer Metro construido por Odebrecht fue el superficial de Recife (Metrorec), en 1983. La primera obra construida en África tuvo lugar en 1984, cuando se adelantó la central hidroeléctrica de Capanda, en Angola. En 1990 comienza a trabajar en Estados Unidos, mientras en 1992 se inician trabajos en México, Uruguay y Venezuela, siendo el Centro Lago Mall, en Maracaibo, la primera obra construida en el país. En 1994 se lleva a cabo la represa de Seven Oaks, en California, siendo éste el mayor proyecto ejecutado en ese país para la prevención de inundaciones. En 2003 la revista norteamericana Engineering News-Record clasifica a la empresa como la mayor constructora internacional de centrales hidroeléctricas del mundo.

Odebrecht ha construido estaciones y tramos en distintos Metros del mundo: Brasilia, Río de Janeiro, Sao Paulo, Recife, Lisboa, así como líneas de transmisión, aeropuertos, represas, centrales nucleares, centros culturales y deportivos, vías fluviales y esclusas; inmuebles, ferrovías; gasoductos y oleoductos, plantas industriales; plantas químicas y petroquímicas, puentes; plataformas de petróleo en alta mar, puertos, proyectos de riego y de minería, de saneamiento y ambiental; refinerías, carreteras, usinas hidroeléctricas, metalúrgicas, siderúrgicas y termoeléctricas.

Volvamos al Metro de Caracas: la Línea 4 fue concebida en paralelo con la inclusión del Metro de Los Teques dentro del sistema subterráneo caraqueño, pero también lo fue para descongestionar la Línea 1, que desde hace años vino presentando un problema crítico de congestionamiento no sólo en los trenes, sino en la conexión entre la Línea 1 y la Línea 2 en la Estación de El Silencio, en cuyo pasillo de interconexión ha llegado a registrarse el paso de hasta 250 personas por minuto, lo que hace insostenible tales niveles de congestión.

Concebida, pues, como paralela y descongestionante de la Línea 1, la Línea 4 en su curso futuro, después de la Estación Zona Rental, ya no seguirá un trazado paralelo a la Línea 1 sino que servirá zonas nuevas de la capital. A las Estaciones que ahora se inauguran: Capuchinos, Teatros, Nuevo Circo, Parque Central y Zona Rental de la Plaza Venezuela, se sumarán en un futuro las Estaciones de Bello Monte, Las Mercedes, Tamanaco, Chuao y Parque del Este, donde el usuario podrá empalmar nuevamente con la Línea 1. Además, está previsto que en la Estación Tamanaco y en la Chuao, la Línea 4 se cruce con la futura Línea 5, que unirá la ciudad entre El Hatillo y El Cafetal. Esta Línea 5 se prevé de la siguiente manera: El Hatillo-Los Geranios-La Boyera-La Trinidad-Baruta-Prados del Este-La Ciudadela-Santa Fé-San Román-Tamanaco-Chuao-Santa Marta-San

Luis-Santa Paula-Santa Ana de El Cafetal, sirviéndose así a todo el sureste de la ciudad, espacio de gran crecimiento en los últimos años.

Veamos ahora las características generales de la Línea 4, y luego nos adentraremos en las de cada Estación, así como en las implicaciones urbanas y sociológicas que la nueva Línea traerá consigo. El recorrido subterráneo de la Línea es de 5,5 kilómetros y comprende en esta primera etapa cinco estaciones. En su segunda etapa contará con cinco estaciones más y cerca de 10 kilómetros de recorrido. Una de las características innovadoras de estas estaciones nuevas en relación con las demás ya existentes es que disponen de ascensores de gran tamaño para ser utilizados por los usuarios, con lo que personas de edad avanzada, con dificultades para el uso de las escaleras, se verán beneficiadas.

La Estación Capuchinos tendrá dos niveles, un andén doble central y 780 m² de construcción. Es necesario recordar que la Estación Capuchinos ya existe en la Línea 2, y que lo que se construye es una ampliación con andenes nuevos, donde podrá hacerse la transferencia entre la Línea 2 y la 4. La Estación Capuchinos, que queda sobre el trazado de la avenida San Martín, vía que lleva el nombre del prócer argentino, está ubicada en el lado norte de una populosa y característica parroquia caraqueña: San Juan. De hecho, el nombre de “Capuchinos” proviene precisamente de los frailes que durante mucho tiempo habitaron en la zona, y es por ello que la plaza enfrente de la Iglesia también se denomina así. La Iglesia de Capuchinos (o de San Juan, como también se le conoce), ha servido durante años a los feligreses de la zona, en incluso atendió a los que a principios del siglo XIX se trasladaron hacia la urbanización El Paraíso, de modo que ha sido una iglesia en la que confluyeron caraqueños de distintos estamentos sociales, durante muchos años.

En esta Estación el usuario que proviene de la Línea 2, también podría continuar en el tren hasta la Estación El Silencio, y seguramente lo hará en el caso de que se dirija a zonas del oeste caraqueño, igualmente podría ocurrir lo contrario: que usuarios del oeste que se dirijan hacia el sur-oeste tomen el tren en la Estación El Silencio, de forma idéntica a como se ha hecho durante todos estos años de interconexión entre la Línea 1 y la 2.

De la Estación Capuchinos el tren toma rumbo buscando la avenida Lecuna. De hecho, las tres estaciones que siguen (Teatros, Nuevo Circo y Parque Central) siguen el trazado de esta arteria vial, en donde se espera, como veremos luego, una renovación urbana significativa.

Luego hallamos la Estación Teatros, así denominada por su cercanía con el Teatro Nacional y el Teatro Municipal de Caracas. El primero fue inaugurado en 1904, por iniciativa del entonces presidente Cipriano Castro; el segundo abrió sus puertas en 1881 con el nombre de Teatro Guzmán Blanco, y una vez caído en desgracia el todopoderoso caudillo, cambió su nombre en 1888 al que aún lleva de Teatro Municipal. Ambos han sido espacio para la vida operística, musical y teatral caraqueña. De hecho, no puede entenderse el desarrollo de la vida artística caraqueña sin estos dos teatros centrales. En ellos se presentaron todos los visitantes artísticos, que se detenían en Caracas en sus giras suramericanas, y que estremecían a los espectadores con sus interpretaciones. Luminarias de distintas épocas se han presentado en estos espacios, que también han sido propicios para los intérpretes locales. De hecho, durante décadas fueron escenarios de montajes nacionales de Opera, así como de conciertos sinfónicos de diversas orquestas con sede en la capital. Para los caraqueños, ambos teatros forman parte de su memoria, y están asociados con el esparcimiento, con la creación artística en sus facetas musical, teatral, operística,

así como de baladistas, cantantes populares, que también se han presentado en estos espacios.

La Estación Teatros comprende un área de 8.880 metros cuadrados, es exclusivamente subterránea, ofrece un andén central, y tiene dos niveles. Está situada entre las esquinas de Reducto y Miracielos. Tendrá tres entradas: una al nor-oeste, y otras dos en las aceras del sur-este y nor-este. Se prevé que preste servicios a los usuarios del Palacio de Justicia en sus entradas orientadas hacia el norte, y que sirva a la gente de La Concordia en su frente sur.

La Estación Nuevo Circo comprende un área de 12.320 metros cuadrados, con dos niveles, subterránea y con un andén central. Está ubicada justo debajo de la avenida Lecuna, entre el Cuartel General de los Bomberos de la Alcaldía Metropolitana y la esquina de San Mateo, al sur de la Plaza de Toros del Nuevo Circo.

Este coso taurino ha sido testigo no sólo de la fiesta brava en Caracas sino de concentraciones políticas de gran importancia histórica, así como de festivales musicales y culturales, como aquel legendario, organizado por Juan Liscano, que reunió por primera vez a un conjunto de grupos etnomusicológicos en 1948, cuando el país aún se desconocía entre la variedad de su partes. Este circo metropolitano está íntimamente vinculado con la historia de la capital, y resulta lógico que la estación lleve su nombre, ya que fue en él en dónde la afición taurina del caraqueño halló espacio para sus encuentros dominicales. Por esta plaza pasaron los mejores diestros del mundo, así como fue escenario de los que se iniciaban, los novilleros que también lograban convocar un número significativo de aficionados a la fiesta brava. Además, como adelanté, dado que fue el único espacio amplio de concentración pública en la capital, durante muchos años fue el ámbito predilecto de las concentraciones políticas masivas, de hecho, algunos de los

partidos políticos modernos comenzaron su vida pública en este circo capitalino.

Dos entradas facilitan el acceso a la estación. Una situada en la acera norte de la avenida Lecuna y otra al sur. Además, la construcción de la obra ha servido para renovar un espacio de la capital castigado por el abandono. Por otra parte, está previsto que muy cerca de esta estación se cruce en el futuro la Línea que vendrá de El Valle hacia San José, siguiendo el trazado de la avenida Fuerzas Armadas, de modo que en el diseño de la estación está considerado ese proyecto, de manera de que el usuario pueda hacer la transferencia entre una línea y otra.

La Estación Parque Central, igualmente sobre la avenida Lecuna, queda al lado de las torres de vivienda y de oficina que forman el conjunto habitacional. Esta obra, adelantada por el Centro Simón Bolívar en la década de los años setenta, con diseño arquitectónico de la firma Siso y Fernández Shaw, es emblemática de la ciudad, y alberga a un contingente humano de grandes proporciones, de modo que el servicio que se prestará desde esta estación recibirá un flujo considerable de usuarios. La estación comprende 9.560 metros cuadrados de construcción; es subterránea, con 2 niveles y andén central.

El Parque Central forma parte de un sueño de modernidad que se expresó en la altura de los edificios. Fue el tiempo de los rascacielos, entonces Caracas se ufanaba de poseer el mayor de los que se habían construido en América Latina: las dos torres de oficinas de sesenta pisos, en la vieja urbanización de El Conde. Esta urbanización, por cierto, fue construida en la década de los años cuarenta, pensando en ofrecerle vivienda a los sectores emergentes de la sociedad, en franco crecimiento industrial y comercial. Luego, la natural dinámica urbana fue arrojando al sector y éste dejó de

ser un área periférica para tornarse en epicéntrica, con lo que el conjunto de Parque Central vino a estar enclavado en una zona céntrica de la ciudad. Allí, además, dos museos han sido espacios consentidos de los caraqueños: el Museo de los Niños y El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, ámbitos dedicados a la formación de la infancia, especialmente en materia tecnológica, y a la exhibición y estudio del arte contemporáneo universal. La colección que custodia el MACCSI es de las más significativas de América Latina. Pasan de diez los Picazos que se muestran en sus salas, así como obras de Braque, de Soto, de Alejandro Otero, de Cruz-Diez, entre los venezolanos. El prestigio internacional del museo es indiscutible, al menos así ha sido desde que su fundadora lo creó hasta que lo entregó a otras manos.

Uno de los relatos mejor tejidos del narrador venezolano José Balza se titula “Central” y ocurre en el conjunto residencial. El texto trabaja un hecho real: un asesinato ocurrido en una de las torres. Entre las anécdotas que comentan los habitantes del conjunto hay una de singular interés: un amante de las mascotas tenía una anaconda en un acuario de su casa, pero la serpiente creció demasiado, y su dueño no halló mejor destino para el animal que dejarlo en el último sótano del estacionamiento. Allí vive desde hace años, y ha crecido enormemente, ya que se alimenta de los ratones que abundan en las alcantarillas del sótano. Algunos vecinos que la han visto, han dado la voz de alerta a los Bomberos, pero cuando estos han llegado la culebra se ha escondido. Cuentan que la última vez dieron con su paradero, y fue capturada y llevada al *Serpentarium* del Parque del Este. Esto último, ignoramos si es cierto.

A partir de esta estación Parque Central los túneles bajan en su profundidad, ya que pasan por debajo de la construcción del distribuidor Puente Mohedano, y luego bordean el Parque Los

Caobos a lo largo del Paseo Colón. Este parque histórico de la ciudad de Caracas, conformado en sus inicios exclusivamente por caobas, es escenario de esparcimiento para los habitantes de la ciudad, y se ubica entre el Complejo Cultural Teresa Carreño y la Plaza Venezuela, centro neurálgico de la capital. El Parque Los Caobos ha sido testigo de distintas épocas caraqueñas: desde las de principios de siglo, cuando era espacio romántico de esparcimiento, atravesado por una estrecha carretera por la que circulaban los primeros automóviles, de faros grandes y descapotados, hasta los días de hoy, cuando ha sido escenario de ferias del libro, y es custodiado por una policía montada a caballo. Ha sido albergue de distintas actividades a lo largo de los años: sede de grupos de teatro que ensayan sus obras bajo los árboles; espacio de entrenamiento de aspirantes a púgiles de boxeo o practicantes de artes marciales, así como ámbito de encuentros amorosos furtivos. Enfrente de este pulmón vegetal está otro: el Jardín Botánico de la Universidad Central de Venezuela. Esta, a su vez, se construyó en terrenos de la Hacienda Ibarra, que fue expropiada por el gobierno de Isaías Medina Angarita para construir en ella la Ciudad Universitaria, obra magna del gran arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva. Y, precisamente, en parte de los terrenos que fueron de la UCV, y que se denominaron Zona Rental, por serlos de la casa de estudios, se construyó la estación que lleva esta denominación en la Línea 4.

Esta área de la Plaza Venezuela, por cierto, es una de las que mayores y más frecuentes modificaciones experimentó a lo largo de su historia. Siempre la Plaza fue una redoma, pero en un momento dado se le construyó un túnel que cambió su fisonomía, a la par que en los años sesenta y setenta se levantaron sendas torres, que vinieron a acompañar a la primera que se levantó en la década anterior.

La Estación Zona Rental es la más grande la Línea 4, ya que comprende un área de 16.060 metros cuadrados y es semisubterránea, con dos niveles y andenes laterales, dado el previsible tráfico de usuarios que se espera a toda hora del día. En 1997, meses antes de morir, José González Lander escribió un texto donde afirmaba: “La estación Plaza Venezuela se convertirá en la más compleja del sistema. Tres líneas concurrirán a esa encrucijada haciendo posible que el pasajero pueda transferirse con facilidad hacia 4 direcciones diferentes. Posiblemente pase a ser la estación más frecuentada. Hoy día lo son Chacaíto, Capitolio y Petare por cada una de las cuales entraron y salieron alrededor de 40 millones de personas en 1996.”

Y ciertamente, lo previsto por el presidente fundador del Metro de Caracas se perfila como cierto. Esta estación está debajo del comienzo de la avenida Casanova, colindando con los terrenos de la Zona Rental de la Universidad Central de Venezuela, donde La Fundación Andrés Bello de la UCV tiene previsto un desarrollo de grandes dimensiones, con áreas para oficinas, teatros, cines, convenciones, hoteles y demás espacios colectivos para la ciudadanía, que se estima dispondrá de cerca 650 mil metros cuadrados y cinco mil puestos de estacionamiento.

Esta estación de la Zona Rental forma parte de un cruce de líneas que constituye el nodo principal del sistema subterráneo caraqueño. No sólo se interconectan la Línea 1 y la 4, que trae consigo el tráfico de la Línea 2, sino que ya la Línea 3 llega allí, y a partir de octubre de 2006 esta línea traerá a los usuarios del tren Caracas-Cúa, que llegará a la estación Terminal de La Rinconada, después de recoger usuarios en Cúa, Charallave sur y Charallave norte, haciendo un recorrido de cerca de 40 kilómetros. Se espera que diariamente entren al sistema subterráneo alrededor de 60 mil personas procedentes de las poblaciones de los valles del río

Tuy a las que sirve el tren mencionado. De modo que a partir de octubre de este año el nodo de la Plaza Venezuela se hace todavía más nutrido de usuarios.

La Estación Zona Rental se comunicará con la Plaza Venezuela de la Línea 1 y de la Línea 3 por un pasadizo donde los discapacitados dispondrán de recursos para su mejor movilidad. Además, la C.A Metro de Caracas está construyendo su edificio sede al lado de la Estación Zona Rental, con lo que al nodo de transporte se le unirá la condición de centro administrativo de la empresa.

Desde el punto de vista de los efectos de renovación urbana de la Línea 4 se espera que contribuya con la reactivación de una zona deprimida de la ciudad como lo es la avenida Lecuna. Se espera que las mejoras en el ambiente de entorno de las estaciones propendan a la mejora en la calidad de los servicios y los comercios de la zona, previéndose una probable mejoría de la generación de empleos en el sector. Por donde ha pasado alguna línea del Metro de Caracas se ha experimentado una renovación de la calidad de vida, así como una reactivación de la vida urbana en sus vertientes económicas y sociales.

Una de las características que determinó la construcción de la Línea 4 está estrechamente vinculada por el lugar de su trazado. Corre muy cerca del río Guaire, lo que quiere decir que corre en la zona más baja del valle, y ello supuso unas condiciones geológicas muy particulares. El terreno en el que se construyeron los túneles es arcilloso y arenoso y, con alguna frecuencia las topas hallaron en su camino grandes rocas que plantearon desafíos singulares. Estas piedras de grandes dimensiones evidentemente llegaron a este lugar bajo de la ciudad, fruto de antiguos deslaves, naturales en todo valle cercado por montañas de considerable magnitud.

A su vez, a lo largo del trazado se tuvo en cuenta que las quebradas provenientes del Ávila surcaban zonas por donde la vía pasa. Ellas son las quebradas de Caroata, Catuche, Anauco, Guaicaipuro, Canoa y Maripérez, y se hicieron los trabajos pertinentes. Tómese en cuenta que el agua discurre por arriba de los túneles construidos, incluso me refiero a ríos subterráneos que no estaban plenamente previstos en el proyecto inicial.

Por otra parte, la construcción de la Línea 4 supuso la reubicación de servicios públicos tales como tuberías de aguas, cloacas, electricidad, teléfonos, gas. Se reubicaron 4.500 metros de tuberías y 4.700 de bancadas. En la construcción de las estaciones se movieron 490.000 m³ en las excavaciones; 195.000 m³ de relleno. Se vaciaron 115.000 m³ de concreto; se utilizaron 14.000 toneladas de acero; se construyeron 24.000 m² de pisos y 19.000 m² de paredes. En la restitución de calles se utilizaron 10 mil toneladas de asfalto, y se construyeron 3.500 m³ de aceras.

Como vemos, la construcción de la Línea 4 del Metro de Caracas no sólo ha sido una obra de arquitectura e ingeniería de grandes proporciones, sino que constituye la oportunidad más clara de descongestionamiento de la Línea 1, la mejoría en la subutilización de la Línea 2 y, además, la posibilidad cierta de que el sistema subterráneo recoja eficientemente el flujo proveniente de Los Teques y de los valles del Tuy, flujo que será considerable y, en principio, calculado en cerca de 120 mil personas diarias.

El Metro de Caracas sigue su rumbo, y pronto se espera luz verde para la continuación de la Línea 4, así como los inicios de los anteproyectos de las futuras líneas del sistema subterráneo caraqueño.

Bibliografía

- AGUILERA, Jesús Antonio (1991). *Los ferrocarriles en Venezuela*. Caracas, Ediciones del Congreso de la República.
- ARCILA FARÍAS, Eduardo (1974). *Centenario del Ministerio de Obras Públicas (1874-1974)*. Caracas, Ediciones del MOP.
- *Historia de la ingeniería en Venezuela* (1961). Caracas, Colegio de Ingenieros de Venezuela.
- CORDERO VELÁSQUEZ, Luis (1990). *La Venezuela del viejo ferrocarril*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República.
- CORTINA, Alfredo (1975). *Caracas la ciudad que se nos fue*. Caracas, Edición del Banco de Venezuela, Caracas.
- GONZÁLEZ LANDER, José (1997). *La línea 4 del Metro de Caracas*. Caracas, Venezuela Analítica.
- PEDEMONTE, Max (1985). *Rutas paralelas*. Caracas, Editorial Arte.
- SCHAEEL, Guillermo José (1968). *La ciudad que no vuelve*. Caracas, Ernesto Armitano Editores.
- *El terremoto cuatricentenario*. (1972). Caracas, Ernesto Armitano Editor.
- *Caracas de siglo a siglo* (1966). Caracas, Gráficas edición de Arte.
- *Imagen y noticia de Caracas* (1958). Caracas, Tipografía Vargas.
- *Apuntes para la historia del automóvil en Venezuela* (1969). Caracas, Editorial Arte.
- ZAWISZA, Leszek (1989). *Arquitecturas y obras públicas en Venezuela. Siglo XIX*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República.

Recorrido sentimental por los restaurantes de Caracas

No comenzaré estas líneas recordando el helado de chocolate de la heladería *Frapé* de la avenida Páez de El Paraíso, ni las hamburguesas de la cafetería *Taxco* de la urbanización La Paz, también en El Paraíso de mi infancia. Mi recorrido sentimental se inicia con mi condición de chaperón de mis hermanas mayores, y la particular afición que ellas y sus pretendientes profesaban por el restaurante *Dragón Verde* de La Campiña. Allí caté mis primeras lumpias, y me aficioné a las costillitas de cochino. Probé los primeros arroces fritos y me aventuré con el *chop suey*. De modo que la lejana China, y su comida cantonesa, se avino con mi paladar desde niño.

De aquellos años iniciales el recuerdo más hermoso que conservo de algún restaurante es el del Club Caraballeda. Durante todas las vacaciones que pasábamos allá, en la casa del hoyo tres, por lo menos dos veces íbamos de noche a comer a la casa club. Entonces me parecía penetrar en otro tiempo, y me fascinaba pensar que en aquella casona acampó Bolívar, y todavía más me entusiasmaba penetrar en el bar, que imitaba con sus maderas el vientre de un barco, y el frío del aire acondicionado era estremecedor. Allí pedíamos mis primos y yo, indefectiblemente, una limonada con granadina y guinda, antes de que fuésemos llamados por los mayores a sentarnos a la larga mesa. Invariablemente mi memoria gustativa requería el mismo *cocktail* de camarones, el mismo *filet mignon* con papas fritas, y las mismas fresas con crema, mientras mi madre se desesperaba por mi poca curiosidad por otros platos.

Me satisfacía con el rito del mismo sabor, que alguna vez me había gustado tanto que quería eternizar con mis recurrencias.

Ya en camino de superar la adolescencia, esos años crueles que tanto se parecen a una enfermedad, comencé a frecuentar en grupo distintos restaurantes de la ciudad, después de ir al cine Canaima, al Lido, al Altamira, al Concreta o al Humboldt, que esos eran los que habían por mis territorios juveniles. Entonces se adecuaba a nuestro bolsillo estudiantil una pizzería de regular factura: *Da Pippo*, en donde nos aventurábamos con unas pastas que dejaban mucho que desear, pero que a nosotros nos parecían estupendas. En verdad, el recuerdo más vivo de aquellos años no es gastronómico, sino el del urgente sufrir del enamorado que no alcanza a satisfacer el tamaño de sus deseos. Me gustaban mujeres mayores que yo, en nada dispuestas a corresponderme más allá de la amistad: esa cercanía inconclusa con que los jóvenes suelen consolarse ante la imposibilidad de lo otro.

De aquellos años finales de la década de los setenta llega el recuerdo de la gastronomía dirigida de *Da Emore*, en el centro comercial Concreta. Entregarse en manos de la escogencia de otro me complacía, entre otras cosas porque me obligaba a probar platos que por iniciativa propia quizás no habría experimentado. Entonces la arquitectura interior de los años setenta alcanzaba su epifanía en este restaurante, poblado de alfombras que tapizaban muebles, espejos y cromo, mucho cromo. De aquel tiempo el mejor recuerdo que conservo no es éste, sino el de un amable restaurante que, de acuerdo con mi memoria se ha mudado tres veces. De la avenida Solano López a la callecita que conduce al *pigeonhole* de Selemar en Sabana Grande, y ahora en Las Mercedes. *Le Coq D'or* inicial era prodigioso en su sencillez espacial. En particular me gustaba la luz tamizada por las cortinas blancas y la honestidad de su pequeña barra. Los caracoles y la crema de berros fueron mis entradas

favoritas, el *steak* pimienta con papas fritas me pareció lo mejor del local, y las tartaletas de mango postreras me entusiasmaban puntualmente. La amabilidad de los mesoneros fue la misma en el segundo local, del tercero no ofrezco testimonio porque he ido poco, en comparación con las muchas veces que fui a los dos anteriores. De hecho, durante años fue el restaurante que más frecuenté junto con otro que quedaba relativamente cerca: *Da Sandra*.

El túnel de *Da Sandra*, así lo llamaba dadas sus características ambientales, era un lugar seguro de encuentro con gente de todo tipo. Desde la intelectualidad caraqueña que habitaba la zona, hasta señoras de peinado de peluquería que también se avenían con las pastas, pasando por los precursores de los *yuppies* de los años siguientes. De la oferta de la casa, me gustaba la salsa William, la de nueces, que competía con las del local de enfrente, *Da Guido*, en donde los fettuchinis Alfredo me llamaban la atención, junto con una ensalada especial, continente de casi todo, que todavía se ofrece en el sitio. Esta afición italiana hallaba descanso en otra oferta de aquellos años: *El Tirol*, en La Florida, en donde la sopa de cebollas era de las más correctas, mientras el stroganoff de lomito capitaneaba mis predilecciones, coronados por un correcto *strudel* de manzana.

El descubrimiento de España me llevó, como a todos, a La Candelaria. *La Cita* fue lugar frecuente y el *Bar Basque* también, cuando no había apuro y podía esperarse turno para alguna de sus pocas mesas. Del *Basque* tengo el mejor recuerdo de su ensalada de camarones, de la langosta, cuando la había, del mero, de unas honestas croquetas aunque, en esta materia, las del *Urrutia* todavía me parecen insuperables en la oferta caraqueña, así como el mero en salsa verde. Este último, el de la Solano López, no me refiero al de Las Mercedes, sigue siendo un lugar confiable y con sostenida calidad. Además, en todo el espacio se respira lo que en España es

frecuente: la alegría de servir, que no es otra que la alegría de vivir. Las energías del local son propicias, y ya esto sirve la mesa para lo demás. En años más cercanos, *El mesón de Andrés*, en la avenida Francisco de Miranda, entre Chacao y Campo Alegre, cumple con el comensal. Nunca he comido mal allí.

El hallazgo de la comida árabe fue otra sorpresa en mi vida de adulto que comenzaba. Entonces la siria del *Damasco*, en Chacao, tomó la delantera de mi paladar, aunque la libanesa del *Centro Libanés*, en Prados del Este, fue delicia para mi gusto por el buen *hummus* y el *babagganuge*. Durante un tiempo hubo un restaurante griego cerca de la esquina de San Jacinto, lo regentaba el padre de los hermanos Palamides, amigos de la música y el teatro a quienes perdí de vista hace años. Ofrecía satisfacciones mediterráneas, sin duda.

Los restaurantes de carne, ciertamente, no han sido de mis favoritos, pero convengo en que *El carrizo* fue de los mejores, y en el *Hereford Grill* se comía bien, lo mismo en *La Estancia* y podría continuar con un largo etcétera. Por el contrario, la aparición de la comida japonesa de manera masiva en Caracas, fue una alegría para mí, ya que el *Ávila Tei* reinó solo durante años. Allí nos arriesgamos con los sashimis y con el extraordinario cono de anguilas. Son muchos los restaurantes japoneses, pero el que más me satisface en la actualidad es el del quinto piso del centro comercial Tolón, el *Shoga*, en donde creo que preparan los mejores platos, más allá del *sushi* y los *rolls* archiconocidos.

A finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, tres restaurantes italianos concitaron mis deseos. El *Vía Appia*, el *Marco Polo* y *La Campanella*, los tres desaparecidos. El primero, más lejano en el tiempo, hizo llave espacial con *La Guacharaca* para hacer de la noche caraqueña un tiempo de comida italiana y

del mejor humor vernáculo. El segundo, durante el tiempo en que Daniella Mazzucato ayudó en los fogones a su esposo Amadeo, que fue felizmente dilatado, se comió con alegría, en medio de aquel *trompe l'oeil* veneciano. *La Campanella* fue alternativa por varios años, y allí fui muchas veces con mi entrañable amigo Juan Liscano, a quien le gustaba particularmente el sitio.

Cuando se trata de pescados no me aventuro demasiado. Desde hace más de dos décadas voy con regular frecuencia al *Costa Vasca*, antes en Bello Monte y ahora en La Castellana, parcializándome por el local anterior, que creaba una atmósfera que éste no logra. En ambos, la cola de mero al horno sigue siendo mi favorita. El salmón, en verdad, lo prefiero ofrecido por Yu Man Lei en el *Chez Wong* de ahora y de antes, un establecimiento que llevó la cocina china en Venezuela hacia otras dimensiones, después de la certeza del legendario pato de *El Palmar*, en Bello Monte.

A medida que avanzo con estas líneas memoriosas, van reclamando espacio fogonazos del recuerdo. Uno de ellos es de hace dos décadas, y se trata de *Tarzilandia*, aquel espacio tropical al que fuimos muchas veces. También otro, de diez años a la fecha, nos reclama espacio y mención: *El jardín de la cuadra*, ese sencillo restaurante, honesto, entre el follaje de Los Palos Grandes. También lo hace una institución por su oferta y perdurabilidad: el *Lassere*, con su mesa bien servida y su gastronomía francesa sin aventuras. Pero si de mesas bien servidas hablamos, la que más me ha complacido en los años recientes es la de *El Vizio* que, además, ofrece la mejor comida italiana de la capital.

Tanto el *Mokambo* como *Catar*, en tiempos recientísimos dan satisfacciones. En el primero, cuando no entra en crisis la cocina por el volumen de comensales, se ofrecen platos sencillos bien estructurados, con buenos ingredientes. En el segundo, las

ensaladas pueden llegar a ser estupendas, francamente, así como las pizzas son las mejores de la ciudad, compitiendo con las de otro restaurante reciente de gran afluencia y algunos logros: *La Montanara*, en el mismo sitio donde estuvo por años *La Strada del Sole*, en Las Mercedes. En la misma cuadra gastronómica de Los Palos Grandes, en donde está *Catar*, *Tupé* se alza como el lugar perfecto para llevar invitados extranjeros que quieran conocer la comida venezolana. En esta materia, éste restaurante prácticamente no tiene competencia.

Concluyo con los dos restaurantes que más frecuento: *Atlantique* y *Le Petit Bistró de Jacques*. En ambos almuerzo con frecuencia casi semanal y combino el placer de comer con el trabajo. El primero ofrece una calidad sostenida y, francamente, nunca he sufrido una caída estrepitosa. En el segundo puede ocurrir alguna, pero los esfuerzos recientes por evitarla se agradecen. Laurent Cantineaux es un profesional serio, que investiga permanentemente, y los resultados están a la vista. Espero que algún día cambien de local hacia uno menos caluroso y ruidoso, de manera de favorecer el arte que combina naturalmente con el de comer: la conversación.

No sería fácil para un habitante de otra capital hispanoamericana ofrecer una relación como la que he hecho. Comer en Caracas es una actividad variada y abundante, y esto se debe en gran parte a que se trata de una ciudad tramada por oleadas migratorias. La oferta de gastronomía italiana en la ciudad es considerable e, incluso, en algunos casos llega a ser de altísima calidad. La oferta española, particularmente la vasca, es de consistencia desde hace décadas. La francesa es menos abundante, pero siempre ha habido dos o tres en los que se abandona el local con una sonrisa en los labios. La china es abundantísima, pero en muy pocos casos de primera; con la japonesa ya ocurre lo mismo: muchos establecimientos, pero muy pocos de alta factura. En cuanto a la comida venezolana, salvo

la iniciativa de Leopoldo López Gil con el *Tupé* y la meridiana de Mercedes Oropeza con *Oro café*, se espera por su crecimiento. De este último establecimiento, la crema en dos tiempos (aguacate y caraotas), así como la polvorosa de pollo, son excepcionales.

Un correlato del que estoy concluyendo sería el de las casas de familia, pero ello supondría otra relación de los hechos gastronómicos, probablemente tan abundante como éste. En esos espacios de la intimidad, a diferencia de los públicos que relacioné, la mujer impera con mayor énfasis, así como la tradición oral, la que se transmite de madres a hijas, que con frecuencia se perpetúa en unos papelitos guardados como tesoros, donde sobreviven las recetas. Hacer una relación afectiva de los restaurantes caraqueños sin mencionar a los acompañantes, supone olvidar la otra mitad del acontecimiento. Ir a comer es fundamentalmente un hecho social, que trae consigo el arte de la conversación y la urbanidad. Ya lo decía Montaigne, cuando se refería al tema: “No hay condimento que me sea tan dulce, ni salsa tan apetecible, como la que se obtiene de la compañía.” Quizás sea por esto que apuntaba el creador del género ensayístico, que la sobremesa se dilata más que la mesa, propiamente, y que sea en ese momento en que surgen los asuntos más sustantivos, con el gusto satisfecho y el alma liberada de otras urgencias.

Las tareas de la imaginación
de Rafael Arráiz Lucca

Impreso en el Departamento de Reproducción
de la Universidad Metropolitana
en el mes de diciembre de 2021.

Las tareas de la imaginación

Arte - Literatura - Ciudad

Reúno en este libro aproximaciones a tres quehaceres del hombre que han concitado mi interés desde la adolescencia. Las artes visuales, de las que forman parte la pintura y la fotografía; la literatura y, también, los temas urbanos. Algunos de estos ensayos fueron publicados en revistas, catálogos, periódicos, o publicaciones fuera de comercio, otros se mantuvieron inéditos hasta la fecha.



Foto:
Federico Prieto

RAFAEL ARRÁIZ LUCCA

Ensayista, poeta e historiador venezolano, profesor Principal de Carrera de la Universidad del Rosario en Bogotá, Colombia y profesor titular de la Universidad Metropolitana.

Ha sido Presidente de Monte Ávila Editores (1989-1994) y Director General del Consejo Nacional de la Cultura (1994-1995). Es miembro de la Academia de Gastronomía Venezolana desde el 2004. En noviembre de 2005 se le elige para ingresar a la Academia Venezolana de la Lengua como Individuo de Número, ocupando el sillón V.

El Gobierno de España lo condecoró, 2007, con la Orden de Isabel La Católica en su grado de Comendador, siendo esta la Orden más alta que puede recibir un extranjero en España.



UNIVERSIDAD
METROPOLITANA



9 789802 473038