



---

COLECCIÓN BIBLIOTECA STEFANIA MOSCA

---

STEFANIA MOSCA

## LA MEMORIA Y EL OLVIDO

2



BIBLIOTECA STEFANIA MOSCA - 2

*La memoria y el olvido*

1ª Edición, Academia Nacional de la Historia, 1986

© Fundación para la Cultura y las Artes, 2022

© Enrique Hernández-D'Jesús / Lucía Morón Mosca

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

De la serie *Imagen y palabra*, Enrique Hernández D'Jesús, 1991

COORDINACIÓN EDITORIAL

Carlos Manuel Duque

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

J.R.C.

ISBN: 978-980-253-813-3

DEPÓSITO LEGAL: DC2022001003

Fundarte. Avenida Lecuna, Edificio Empresarial Cipreses

Mezzanina 1, Urb. Santa Teresa. Zona Postal 1010

Distrito Capital, Caracas-Venezuela

Teléfonos: (58-212) 541-70-77 / 542-45-54

[www.fundarte.gob.ve](http://www.fundarte.gob.ve)

# ESCRIBIR ES UNA COSA QUE LE OCURRE A UNO COMO AMAR O MORIR

## **Conversación con Stefania Mosca y Enrique Hernández-D'Jesús**

Stefania Mosca, un pájaro que nada en la esfera llamada Tierra y que se parece más de lo que uno cree al ángel de las delicias, porque hemos estado allí no nos cansamos de inventar todo lo que corresponde a la sabiduría de los textos, llenos todos ellos de fantásticas quimeras que son como la punta del iceberg donde aparecen y desaparecen los más grandes ejemplos de la poética. Que si nos damos cuenta, es más viaje al fondo del océano —no olvidemos que el agua y la tierra se esconden para que no los veamos juntos fabricando collares y vientos de búfalos—, porque allí están en lo recóndito de todos nosotros y de quien ha hecho de su vida un espejismo para sobrevivir de las partes que sean, estaremos fomentando la escritura primigenia, el primer símbolo de lo que vamos a ser nunca. Cuestión de honor, ya lo dijimos, y se trata precisamente de invadir cualquier espacio donde renazcan las virtudes y las no virtudes, por eso nos incita todo lo que este ser humano ha dicho y seguirá diciendo para gloria del espíritu y sabiduría de la vida. Que sea siempre así, y la inventaremos desde el principio hasta el fin, porque ella es punta y lanza del amor y la arbitrariedad y de la belleza de la palabra.

Stefania Mosca, con palabras desgarradas y sinceras, va describiendo los vasos comunicantes que le han tocado todas las fibras de sus observaciones y las representaciones de los pequeños mundos en el poder del tejido social, en los contenidos de seres despiadados, en el drama diario de la vida representando valores distintos y variados en forma de enanos, voyeristas, políticos, creadores, criaturas que hablan desde la gran carpa circense. El Domador, en la felicidad del circo penetra y da en el ojo la crítica aguda del acontecer, del paso del hombre en la banalidad, en la ineficacia, en el sentido del absurdo cotidiano; la realidad de la realidad. Stefania logra, con un barroquismo poético, cautivar a sus personajes en un arco de sentimientos, quienes mediatizados de tópicos sociales los envuelve en el lenguaje atento, reflexivo, profundo e ingenioso; vislumbra lo que está en el borde, logra hilar la palabra visual, cinematográfica, lo que Carlos Contramaestre llamaba *la palabra en el espacio cotidiano del ser*.

Son correspondencias de los elementos con la vida, con su pulsión básica, aquella misma que la potencia y la concibe.

En esta conversación pasamos por su infancia, alrededor de telas y botones, el mundo mediático que la toca profundamente y sus palabras sabias.

ENRIQUE HERNÁNDEZ-D'JESÚS: Una de las cosas más importantes es la infancia de los escritores. Algunos inventan historias que les ocurrían, otros hablan de sus lecturas a los ocho años, leían *La montaña mágica*, y no los cuentos que les correspondían por sus edades, desde diversas partes, Maracaibo, Ciudad Bolívar, Valera, Barquisimeto, Mérida, se la pasaban como buenos fabuladores y evidentemente unos mentirosos, llenos de fantasmas, sueños y enfermedades. ¿Cómo es la infancia de Stefania?

STEFANIA MOSCA: La infancia es distinta en cada edad. Lo que uno preserva de la infancia lo va descubriendo

toda su vida. Yo tuve una infancia muy contemplativa. Las imágenes en la memoria, es la de una niña de trenzas cuando está parada junto al barandal de la entrada del Palace Corvin, que poco tiempo después caería en ruinas tras el terremoto de Caracas (1969). Recuerdo el barrio de Chacao. Me desplazaba en el edificio donde tenía mi mamá su tienda de modas. Ahí transcurrió parte de mi infancia, una infancia muy elaborada en la soledad, así que tuve mucho tiempo para leer lo que no debía leer, para tocar lo que no debía tocar, para hacer pequeños rituales de juegos.

EHD'J: La mayoría de los escritores hablan de su infancia rural, y es lógico, casi todos provienen de la provincia, y conocen de sus montañas, ríos, pájaros, árboles, y conocen del canto del colibrí y del movimiento de las alas de los pájaros. Tu infancia son las telas, los botones, edificios; el mundo urbano. Y también conoces el canto de los pájaros y el movimiento de las ardillas.

SM: A Caupolicán Ovalles le gustaba citar un parlamento de *Seres cotidianos*. Yo vi una gallina viva a los 17 años. Es cierto, yo me crié en un apartamento, con infinidad de familias, una enfrente de la otra, y sin embargo yo creaba un mundo íntimo, donde la individualidad era la interioridad, se desarrollaba en las gavetas de mi mamá, el closet de mi padre, y podía hurgar la biblioteca de mi hermano a placer. Claro, era cuando él no estaba, porque a mi hermano no se le podían tocar las cosas, y entre sus cosas estaban los libros, y yo los juréngaba, a pesar de que mi hermano me llevaba catorce años de diferencia. Eran libros de anatomía, los primeros libros de patología —él estudiaba medicina—, veía el cuerpo humano, sus dolencias, sus enfermedades, yo a pesar de no tener ninguna formación me metía en esos libros, hasta llegar a Aristóteles, Platón, los grandes clásicos de Aguilar que forman parte del acervo de las familias pequeño-burguesas europeas, cuyos valores mis padres rescataban de una manera anacrónica. Pasaba muchas horas sola,

leía clandestinamente. Ese apartamento era un espacio de descubrimientos, de tesoros, y muchos tesoros los iba revelando desordenadamente, como por pequeños azares. A lo largo del tiempo los fui comprendiendo, ensamblándolos con un conocimiento más formal.

EHD'J: ¿Cuando llegan tus padres a Venezuela a qué se dedican?

SM: Mi madre era la dueña de la boutique. Mi padre era vendedor viajero, llegó a vender joyas, y vendía zapatos, era fabricante de zapatos; fue uno de los primeros que hizo, acá en Venezuela, zapatos de semicuerdo, eran muy buenos para los barriales, y con eso logró recuperarse de todos los gastos que la boutique causaba.

Cuando mis padres llegaron al puerto de La Guaira, los asignaron al estado Aragua, en Maracay; ahí mostraron lo que tenían para hacer, un desfile de modas. Mi padre hacía los zapatos y mi madre los vestidos. Los abrigos eran de piqué, era una moda con visión tropical, pero a pesar de que se vivía en Maracay las señoras preferían las pieles de zorro de los abrigos auténticos.

EHD'J: ¿Qué anécdotas y vivencias tiene una niña en un taller de costuras, con los botones, con las telas, con todo aquello que cubre el cuerpo y lo embellece?

SM: Detrás del taller de costura que tenía mi mamá con unas ocho operarias, costureras, personas encargadas de la plancha y de los remates a mano. Atrás estaba un balcón, en ese balcón yo acumulaba los restos de los patrones, las telas, los recortes, y las bobinas torcidas. Tenía una colección de bobinas extraordinarias, con esas bobinas hacía juegos, muñecos y legos. En ese balcón completamente escondida, vivía el mundo. Estaba enterada de los rostros que llegaban al taller de mi madre. Realmente era muy feliz en mi refugio, me salvaba de las clientas de mi mamá, y me salvaba también de la soledad de la casa.

EHD'J: ¿En esos espacios se inventa la literatura? ¿Son estos personajes los que abren tu pasión literaria, o es la eterna soledad la que converge en palabras todos los personajes de tus cuentos y de tus novelas?

SM: Desde pequeña yo quería ser escritora. Cuando íbamos de vacaciones al Hotel Cumboto, las amigas de mi mamá me preguntaban: “¿Stefania qué serás cuando estés grande?” Y yo respondía tranquilamente que iba a ser escritora. Y ya más adolescente, a los 14 años, en ese mismo balcón, creo que ahí, estaba aprendiendo a ser una espectadora, y me tocó ser testigo del mundo que giraba a mi alrededor. Lo mismo ocurría en las mesas servidas por mis padres; se tomaba vino, se comían alimentos con albahaca, se hablaba italiano y se cantaban canciones de la guerra italiana, durante horas. Yo me asomaba a la ventana, y lo de afuera era otro mundo, hablaban en castellano, un mundo de gente de piel de color, ajeno al que se desarrollaba, o que se representaba en mi casa.

EHD'J: ¿En ese refugio de la soledad, en ese balcón, ese laboratorio de miles de personas que pasaban y se identificaban contigo?

SM: Yo siempre he estado, y creo que todos estamos en una ventana, observando el afuera, que cada vez se nos hace más extraño. Es más familiar el mundo que se reproduce mediáticamente que el mundo real.

EHD'J: Lo que sí es real es que la perspectiva de lo humano, como un colectivo tangible, de segundo a segundo convive con la realidad. Salvador Garmendia nos enseñó y describió con su palabra *los pequeños seres* que somos en nuestros entornos, ¿qué tratas de hacer con el lenguaje?

SM: Lo único que he tratado es de relatar la cotidianidad que se nos impone en la ciudad, como ámbito de consumo más que de contacto. El hecho de que yo viva en un edificio de dieciocho pisos, donde viven por lo menos ciento cincuenta familias, en donde cada una de ellas se desconoce, y vive la ilusión de que en su apartamento de

cien metros cuadrados, son o están solos. Sus intereses, su individualidad. La gente realmente vive la soledad, vive el miedo al otro, esa pequeña tragedia cotidiana tiene expresión, además, en lo que se ha hecho público, es la invención de lo humano, como son el amor, la risa, la tragedia, esa terrible pregunta que tenemos todos los seres humanos entre nosotros, ese deseo de inmortalidad, cuando sabemos que somos absolutamente efímeros, esta contradicción crea esa paradoja, esa pregunta existencial que sostiene la vida queda reducida en los espacios de los centros comerciales, a una ciudad enajenante, cada vez más. Las grandes metrópolis están colapsadas, en todas partes del mundo, no solamente Caracas. Esa enorme soledad de la multitud me conmueve muchísimo, y creo que la extensa banalidad que ha filtrado los mecanismos espirituales para explicarnos la vida, es también una tragedia bastante desoladora, en el sentido que es muy difícil desentrañar la salida; todos estamos presos allí, cada vez más es una marca fetichizada, banalizada, ocupando espacios, lo que deberían ser los contactos trascendentes.

EHD'J: Aunque en realidad tenemos dos clases sociales, una clase media que siempre estuvo en el poder y una clase que siempre fue marginada y que juega otros valores, hoy en día con una conciencia social, con servicios que nunca tuvieron: agua, electricidad, cloacas, medicina, cultura, educación. Y aparece en nuestro entorno, ahora con más capacidad de acción y con todos los derechos que le corresponden a un ser humano.

SM: Ahora esa clase media y esa otra clase se confunden con una tabla de surf, o con unos zapatos Nike, usan los mismos productos, y así sucede en Santa Elena de Uai-rén, en San Fernando de Atabapo o en Cabimas, las mediaciones se han recubierto de ciudadanía, ojalá fuese de ciudadanía. La ciudad la han expandido, penetrado hasta en la convivencia más provinciana, y siento que las grandes literaturas son una expresión de la pobreza, y esa pobreza marcada alrededor de las grandes ciudades tiene

las mismas claves de identidad en toda Latinoamérica, contiene el germen de lo que podrá ser la consolidación de la integración en nuestro continente. Este testimonio está en la calle, yo sí creo que hay un momento en que convive con nosotros, gracias a la flexibilidad social que existe en Venezuela, a pesar de que está en el fondo muy entorpecida, para sesgarnos, para no ver al otro, para no ver al pobre, para no percibir al excluido. Este cambio humano que ha sucedido en nosotros, desde el principio de este siglo hasta aquí, de las manos del proceso revolucionario, nos ha hecho permeables en lo que somos, y cuya raíz, que está justamente en esa estructura, hacer vivir el pueblo excluido. Además, tiene en sus manos, no solamente la raíz bárbara, y digo la palabra bárbara contra la palabra civilizado, tratando de recuperar en lo bárbaro nuestra realidad, nuestra esencia, nuestra luminosidad, esa vivencia de cuarenta años, de cincuenta años de los excluidos urbanos, nos ha hecho muy resistentes a lo que se les da como información; hablando de la modernidad, otro modelo que no cuajó, que quedó trunco en el país, por reproductor justamente.

EHD'J: ¿Los medios se han encargado de desvirtuar la realidad con sus mentiras y el terrorismo mediático?

SM: Estamos bajo una dictadura mediática. Hemos creado un mundo conectando en el mismo espacio a millones y millones de seres humanos, creo que esa pobreza nos ha creado una estructura, una arquitectura, una cultura, una música, un lenguaje, un no de resistir al mensaje mediático, o a la acción que los describió. Ese modo ha sido la clave del retorno a la democracia en los días 11, 12 y 13 de abril. Era absolutamente casi tribal, casi caribe, una red horizontal pendiente del país. Sucede cada vez que se mueven los pueblos de América Latina, están resistiendo e imponiendo otras formas del poder, afortunadamente dentro de las claves democráticas, eso es algo que deberíamos defender a ultranza. Para el venezolano es algo muy natural el estado de la democracia, ese es un

aval que tenemos. A mí me sorprende lo que sucede día a día en este país. Antes había un silencio tan oprobioso de lo real latinoamericano y de esas soledades de nuestros países, aún hoy en día no tienen un intercambio en lo cultural; esa es nuestra realidad con un sustrato aún neocolonial muy fuerte. Tener la conciencia de nuestro estado periférico nos da mucha fortaleza.

EHD'J: Y así es cómo surgen estos frescos del poder y la corrupción, tema central de *Mi pequeño mundo*. El poder y el espectáculo son tema de *El circo de Ferdinand*, y el poder y la soledad tema de la próxima novela que estás escribiendo.

SM: *El circo de Ferdinand*, *La reina del placer* y *Estrategias de soledad*, que sería esta última entrega que voy hacer, fue una propuesta que comenzó como suelen darse las cosas, por intuición, por coincidencias, ese azar objetivado del que hablaba Breton. Yo no creo en la racionalidad, la veo como una herramienta para crear un orden, para crear verosimilitud. Los contenidos, la posibilidad de una forma, es la obligación de cada novela, se dan de una forma más híbrida, más compleja, tiene que ver con el azar, con el ensamblaje y con mi presencia. Vi en la necesidad de plasmar lo que la modernidad significó en la tradición cultural en la que estamos inscriptos, y me pareció que la obra de Toulouse Lautrec, un marginado, quien tenía una marca física muy fuerte, no como la que impone el modelo de belleza, la perfección. Las niñas se mueren de anorexia, vomitan cinco, seis veces al día, se aplican diuréticos, sufren, se tienen que operar, se ponen implantes; es una cosa pavorosa, ya sabemos la enorme tragedia en que vivimos. El cuerpo es muy sensible, es nuestra capacidad de perfección, y esa perfección está tan mediada, tan penetrada, que separa el cuerpo de la experiencia de la vida. He escogido esos espacios para tratar y para hilar bastante grotescamente las estructuras de dominación, en un lenguaje un poco carnavalesco escogí tres obras de Toulouse Lautrec. En *Mi pequeño mundo* es *La reina del placer*, es una bailarina

de cancán, que le besa la calva a un banquero, no es como se ha hecho clásicamente en este uso de las imágenes. Yo quise mostrar cómo la imagen podía contener todo un relato, pero no el relato del pintor y de la imagen que existe, sino del espectador, es la visión del que traduce la imagen, desde un punto de vista muy rutinario en la ciudad de Caracas, con lo que hemos vivido, aparecen personajes que quizás todos reconozcamos. Hay una crítica a la estructura del poder, una gran parodia de los mecanismos de dominación y una puesta en evidencia, también, de la pregunta sobre lo que nos representa, que forma parte de esa trilogía protagonizada por un pintor y su amigo, que es el que traduce formalmente su testimonio, es decir, que se queda un poco con la autoría, cada uno de los personajes hablan, es una estructura muy coral, que juega a la parodia y al humor como crítica. Los cuadros de Toulouse Lautrec: *La reina del placer* es en *Mi pequeño mundo*, *El circo de la amazona*, es de *El circo de Ferdinand*, es el espectáculo como centro del poder, y *Estrategias de soledad* es un poco esa estrategia del miedo, que determina o crea unos límites, unos bordes inexistentes en la experiencia de la vida de los que vivimos este siglo XXI.

EHD'J: Toulouse Lautrec, es un mundo muy francés, los personajes están ligados al cancán, al café, a las terrazas, a los bares, a la nocturnidad, es el gran festín...

SM: Y quizás también la gente que vive cosas que no vive cotidianamente...

EHD'J: Sí, pero su vestimenta, sus sombreros, sombrillas, ahí hay todo un mundo de belleza francesa, es una atmósfera que Toulouse Lautrec plasma, logrando crear ese ambiente color pastel, marrón; en cambio nuestro trópico tiene un color brillante, blanco, luminoso, cálido totalmente, son dos mundos distintos, ¿cómo llegaste a relacionarlos?

SM: Nos inscribimos con demasiada facilidad a Occidente y con una facilidad selecta, es decir, asumimos que somos parte del centro, o parte de la civilización occidental,

empezando por nuestra lengua, es una marca enorme, eso fue un desvinculamiento que ha subsistido desde la incidencia africana en nuestras culturas, eso que marca el Caribe, y que no tiene un relato, no hay un relato. Occidente no tiene ese relato, sino tipificándonos como exóticos. Y nosotros reproduciendo lo que Occidente ve de nosotros. En *Mi pequeño mundo*, pregunta Sheila: “¿Cómo éramos antes de ser vistos?”. Esa es la gran pregunta que tenemos enfrente, es la gran pregunta que visualizó Simón Rodríguez: *Inventamos o erramos*. Hacer una crítica al poder era hacer la crítica a ese modelo que reproducimos y reproducimos, en el caso cultural a nuestras referencias. Los estudios humanísticos no pueden subsistir dentro de la ortodoxia académica si no se dan referencias prestigiosas dentro del orden cultural occidental; es decir, si yo hago una autoreferencialidad en una obra que hable de El Llano, eso no va a tener validez, sino en la medida en que yo diga que El Llano para Wittgenstein significa lo plano, aunque sea estupidez, eso se insertará en el mundo. Estoy hablando desde un punto de vista muy elemental. Quiero decir que nosotros estamos en donde se sitúa la escogencia de esa obra, es el desacomodo y el nacimiento de otras formas, es la firma visual, gráfica, masificada de la creación, y esto me permite hacer esa crítica al poder, justamente porque relata desde siempre una imagen que nosotros percibimos, hasta ahora algo que nos valida en el mundo. Estas tres novelas quieren ser la prueba de la invalidez del mundo, o de la inexistencia, la falta de cohesión del poder que nos estructura como naciones, creo que ese es un sustrato que está allí, pero eso son obras como *Gaudynightlife*, por ejemplo; es un bar con espacios vacíos, el vacío como punto de fuga era una de las técnicas de Toulouse Lautrec, aprendidas de la gráfica japonesa, el vacío como parte de la obra, como centro de la obra, así pasa en *El circo de Ferdinand*, instituir los personajes que ahí están, son todos desconocidos, ustedes saben quien es una contorsionista, quien es un domador, quien es el bebedor de una barra, la soledad que hay en un bebedor,

no es el alboroto que se ve en el Mouline Rouge, son unos personajes casi alargados a lo Greco, con las bocanadas de humo, que están sentados en la barra solitarios, viendo un escenario vacío, ese escenario vacío de pintor-narrador se ve como el escenario donde va a aparecer Sheyla, que es el amor, supuestamente.

EHD'J: La paradoja está en ese escenario vacío, de cómo la literatura venezolana estuvo ligada a un mundo de bares, lo que fue *La República del Este*, y la infinidad de escritores que se vieron allí, y son muy pocos los que tocan los temas de ese mundo, más bien escriben como europeos, quieren escribir otras historias, que no corresponden a su realidad. No es que hay que vivir un realismo, ni hacer un nativismo, no se trata en absoluto de ver las cosas así. Ellos no han hurgado un poquito estos mundos. Hay demasiada pretensión en esos autores nuestros y se han olvidado de autores que sí tienen que ver con el país, como Salvador Garmendia, es el submundo cotidiano de la clase media, desde el traje HRH hasta la alienación y el humor, también Gallegos, quienes crean una literatura para la vida, que va a quedar para siempre; hay otros escritores que son contemplativos, y que no van a pasar, la historia es muy cruel, los va a limpiar muy rápido. ¿Cómo dejar un testimonio de lo que ocurre en nuestro mundo?

SM: El testimonio hoy en día es el género favorito de las editoriales, la carga testimonial valida una novela, su capacidad de cronicar —como diría Laura Antillano— la vida, pero yo me atrevería a decir que el verdadero desafío de la escritura es recuperar lo real, pero no la referencialidad de la crónica, sino la preminencia del presente. Es más complejo, no es tan fácilmente deslindable. Yo he jugado siempre a barrer los géneros. Para mí es muy obvio que todos los mecanismos de representación están agotados, yo no me siento a escribir un cuento pensando que voy a poder hacerlo como un decálogo de Quiroga. Ya sé que es mentira, pero no solamente que es mentira lo que leí en otros libros, y me hace a la vez ser víctima

de esos libros, como entendió Cervantes, y sucede con todas las mediaciones. Somos ahora víctimas del simulacro de esa representación que pasaba en los libros, que se ha hecho real. Nosotros vivimos dos veces el desengaño, nos toca un doble desengaño, en cuanto a creadores. Las vanguardias aceptaron muchísimo las figuras, los puntos mágicos que daban la representación, en cada uno de los géneros y de las expresiones estéticas que se prepusieran, tanto en la música, como en la pintura, como en la arquitectura, se superaron las formas, y surgieron nuevos formatos, la fotografía, la gráfica masiva, mucho más difíciles de deslindar de ese yo romántico que era el protagonista, el creador, base de un individualismo terrible, todo eso está en duda. Solamente el hecho de que yo pertenezca a un mundo que me informa segundo a segundo, registrando los hechos en vivo, pero la acción mediática global, inmediatamente lo deforma. Por ejemplo, me dicen que están matando a la Bhuto en Pakistán, pero por qué la matan; eso empiezan a montarlo desde el mismo segundo que suceden los hechos. La cultura que nos envuelve, he allí la gran pregunta, y creo que tenemos la conciencia ya de lo que nos representa o no nos representa, entonces qué es lo que representa. Esa es la gran pregunta que cualquier creador se hace ante su medio de creación. Un músico que se sienta a escribir ya no va a poder hacer una simple sinfonía, no solamente porque la vanguardia rompió y propuso otras formas, sino porque él mismo percibe los límites de algo que antes era indudable. El libro pasó de ser un referente casi sagrado, a esto ligero de la novela que vuelve con toda tranquilidad a la verosimilitud de la historia, hoy en día está tan banalizado que un autor tiene que escribir dos novelas al año para ser un gran autor. el mercado editorial está absolutamente monopolizado y el autor es una mercancía menor de su creación, tenemos que ir contra eso. Esto lo padecemos.

EHD'J: ¿Y los géneros?

SM: No es cuestión de que si todo esto son cuentos, son crónicas, para mí son cuentos. Yo quiero recuperar la acción, y la acción como parte de narrar la memoria. Estos textos me los propongo como cuentos, no como crónicas, no como referentes inmediatos que se agotan en lo real; al contrario, en mis cuentos el referente inmediato crea un concepto abstracto, apuntan a otra forma de percepción. Son cuentos divertidos, crónicas divertidas o relatos divertidos, o pequeños ensayos divertidos, o pequeños aforismos divertidos, algunos no son pequeños, la brevedad no siempre es una virtud, pero a veces sí una iluminación, a veces se da, predomina la imagen, tú ves algo y lo capturas inmediatamente.

EHD'J: Stefania, ya no somos los chamos de los 70 y los 80. ¿Qué le dices a los jóvenes escritores, qué les propones?

SM: Yo parto del principio de que uno no es ejemplo de nada, creo justamente en la condición de escritor. Pero a los 50 años, después de haber tratado un buen tiempo de ser fiel a mi voz, creo que lo que debe hacer un escritor es justamente eso, conseguir y respetar su voz propia, y para eso hay que tener mucha libertad, mucha libertad interior, mucho coraje, porque la voz propia a veces desdice al canón literario, y nos es muy escabroso a veces ir contra los prestigios hechos. Respetar la cadencia, por respetar lo que sus ojos ven, no la pretensión literaria, no lo que ven en los otros libros. Para mí, particularmente, la parodia es consustancial a la novela. Tenemos una muy fuerte tradición cultural encima, que nos domina, y la mejor manera de liberárnosla es criticarla a través del humor, esa es mi opción, esa fue la opción que yo conseguí. No puedo decir que este es el camino para todos, pero si me atrevo a afirmar que la voz propia es lo único que puede salvar y perpetuar a un escritor.

EHD'J: ¿Y cómo se llega a la voz propia?

SM: Es una experiencia de vida y es una aptitud. Por ejemplo, en Argentina todos son muy buenos escritores,

todos son muy buenos narradores, en Colombia, en Venezuela; todos tenemos herramientas, pertenecemos a una tradición cultural en donde podemos expresarnos perfectamente dentro de los campos literarios. Sin embargo hay textos que sólo significan en nuestro tono, allí es donde debemos reincidentir.

Soy una lectora atenta, que vibra y se asombra ante la eficacia de tan pocas palabras. Las mismas palabras: ausencia, feérico, noche, ella, cuerpo, penumbra, ¿nostalgia o miedo?

Escribir es una cosa que le ocurre a uno, como amar o morir.

# LA MEMORIA Y EL OLVIDO



*A la memoria de mi padre*



## LA MUECA DE LA VIDA

*¿Qué es un acto sino una ilusión cuando dos interpretaciones distintas son igualmente válidas?*

LAWRENCE DURRELL, CLEA

De pronto el escritor, desde otra mirada (la contigua, la de enfrente) vuelve a contar su historia. Se abre una rendija y los mismos hechos, las personas, el mismo tiempo, adquieren matices inesperados. Nuevamente, aunque sea desde la derrota (Darley es vilmente engañado por Justine), es decir, desde la negación de lo que antes vio, desde lo transfigurado, puede reescribir la novela. Los recovecos de lo existente parecieran infinitos, cada uno de nosotros recibe la imagen, el gesto del amante o del verdugo de un modo particular; vemos lo que nuestra complejidad momentánea nos permite ver; entonces, el mundo se torna una vaga ilusión entre nuestras desdichas. Pero lejos del pesar, Durell encuentra allí, en ese punto, en esa paradoja de lo real, el cuerpo de su obra. Así como su lenguaje es rico, casi abusivo, así como el paisaje es el regodeo fundamental de su escritura, así logra con los mismos personajes varias versiones, varios libros, cuatro, donde los protagonistas enseñan, poco a poco, las faldas, los recursos de sus vestidos. Como muñecas rusas, siempre puede haber otra menor, otra que quizá, por cierto encanto o diferencia en su expresión, nos indica una serie imprevisible de muñecas, de abrazos, de encuentros. Vuelve, entonces, a proponernos la historia y sin saber, o acaso deseándolo en secreto, nos inmiscuye en una suerte de suspenso donde siempre esperamos que una forma

del amor, una forma de los rostros, la denuncia de una muerte, el suicidio de Pursewarden, varíe, se modifique, se contradiga. La sorpresa, la interpretación del otro enriquece el marco de nuestras experiencias ante los mismos nombres, las mismas situaciones, el mismo y definitivo paisaje: Alejandría.

Es obvio, Durrell logró una obra completa. Logró el espacio, el tiempo, logró la carnalidad de sus personajes desde la paradoja. Leemos, leímos, buscamos un segundo libro, un tercero y en *Clea*, en sus notas finales aún se nos brinda un abanico de posibles continuidades, se nos da la clave que permite a nuestro sueño proseguir, a nosotros que ya caímos en la intrincada red, en la multiplicidad que encierra hasta el más mínimo de los detalles.

Durrell ensaya un corte en lo humano, en la rutina, en la nimiedad de la costumbre donde se albergan los duendes decisivos. El narrador hace de sí un personaje, Darley, actúa y no es más que uno de los que ve; como amante y escritor envidia a Pursewarden, la figura de fondo en todo el cuarteto, el gesto que hila la obra en sus claves, en sus símbolos, en sus puntos ciertos: el humor, la muerte y el arte. Pursewarden es la presencia de la obra como aspiración.

El amor, sus facetas, los requiebros de sus formas, amalgaman el material del mensaje, la intención, "el tema central del libro es una investigación del amor moderno". Suena como un bisturí sobre el alma, la taxidermia de una fauna insólita, de un hábitat irreductible. ¿El amor moderno?, acaso el amor que se busca en la fractura, en el cambio, en lo inconexo o en este vacío de signos y religiones y profetas, en este ejercicio al que a veces se reduce la vida: los inciertos manotazos de un fantoche que no sabe su nombre ni las leyes que rigen su destino. El amor o la indispensable y consternante presencia de otro en nuestro lecho, en nuestra en nuestra casa, en nuestras pertenencias. El amor o el garabato de un sentimiento que es como un alarido para espantar la soledad

y sus ventosas y desiertos y la materia gris del tiempo que transcurre en la búsqueda de algo, de alguien que se parezca a uno y alivie el sentido, el esfuerzo de las proezas que requiere el espíritu para revelarse e integrarse a su verdad. Es un amor que recorre las almas de sus personajes sin estatismo. Un amor no productivo, no institucional, un amor exigente: en cuanto pierde su intensidad se pierde a sí mismo. El amor y no la costumbre. Es el cuestionamiento del amor, el cuestionamiento del hombre. Es el sí terminante al movimiento, al tránsito, a lo inesperado. Es un intento válido que desarma las sólidas figuras del estereotipo para embriagarse en los campos de un viajero sin norte, sin finalidades, de un hombre que apenas puede ver sucederse los hechos como islas en la exigencia de un presente imposterizable.

Hemos hablado de la intención, el eje que atraviesa el Cuarteto, deberíamos hablar de las mujeres, de Melissa y su absoluta declaración: *"Je suis devenue la solitude meme"*, de Justine y el hechizo que puede ejercer la raza y el poder, de Clea y su impaciente búsqueda en los oráculos, en los astros, en el tarot, de la figura exacta de su destino, de la mano que debía faltarle para su lienzo, para la fuerza de su pintura. Mujeres inacabadas, mujeres que, en un ámbito magistralmente realizado, en la voluptuosa actividad de una ciudad que las irrita, se tornan elementales e inclementes. No son mujeres prestigiosas, sigo, casamenteras, vírgenes, puras, son mujeres en la vida, en su cuerpo como en una llaga y también son hombres los que buscan, indagan. Es el desacomodo y la intensidad lo que posibilita las relaciones que sustentan las novelas (*Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* y *Clea*), son seres en un espacio, como en un escenario y luego, en el último tomo, en *Clea*, aparece el tiempo: "Me encontraba ahora, cara a cara, con la naturaleza del tiempo, esa dolencia de la psique humana". La conciencia del tiempo, del transcurso, ellos, los mismos, contemplan el resultado de sus afectos para separarse definitivamente. "Los acontecimientos no se presentan en forma serial, sino que se reúnen al azar

como los quanta, como la vida real". De allí el encanto, la actividad de la escritura que recoge el hilo del centro, la estructura que sostiene lo real. En *El Cuarteto de Alejandría* vemos un mundo creado que se piensa a sí mismo, como este mundo, desde lo absurdo, desde la mueca de la vida.

CARACAS, 9 DE SEPTIEMBRE DE 1984.

## NO SIEMPRE ES UNA FACULTAD APROXIMARSE

*La mujer propiamente dicha no ha aparecido todavía, es decir, aquello que podríamos llamar: lo femenino mujeril, pues, a estas alturas, lo femenino es totalmente maternal.*

JOSÉ LUIS VETHENCOURT

Las mujeres de Atenas, han muerto. También sus héroes. Un nuevo concepto de lo humano se gesta en cada esquina de nuestro tiempo. Lo femenino, su espectro verdadero, es un aporte imprescindible para el cambio, para la mudanza definitiva de valores y preceptos agónicos que desfilan como escombros en el último siglo del milenio. Discurrir sobre la feminidad es un síntoma, la vigencia de una interrogante, de una búsqueda.

Un libro de espléndida presentación, se expone en las consabidas librerías caraqueñas: *Aproximación a la feminidad*.<sup>1</sup> Un hombre, un siquiatra, reflexiona sobre lo femenino. Su figura transita debutante e impecable. Fernando Rísquez ensaya el tema. Freud y Jung se concilian en su visión. Escoge el habla como estilo: necesita ser leído, necesita comunicar y darnos a nosotras, las mujeres, un retrato “saludable”.

Hablar de lo femenino en “salud” para Rísquez, es hablar de las imágenes que el hombre ha admitido y clasificado a lo largo de la historia. Y no importa lo masculino: lo opuesto es apto para definir. Es la instancia de poder de esas concepciones lo que distorsiona y empobrece el concepto de feminidad. Necesidades sociales e

---

<sup>1</sup> Fernando Rísquez, *Aproximación a la feminidad*, Monte Ávila Editores, Caracas: 1983, p. 67.

históricas que dudosamente mantienen su consistencia, conformarán este fenómeno. Demeter (la madre), Kore (la hija, la doncella) y Hécate (la bruja, la encantadora), son los tres rostros que interactúan en el principio psíquico de la feminidad, de la mujer que siempre es virgen, siempre es madre y siempre es seductora. Principio que la sitúa en el misterio y le confiere poderes imprecisables.

“Todo lo judeo-cristiano es reductivo, es signado (no simbolizado)”. Sin embargo, Rísquez no se aparta de esa tradición. Profesa el culto hacia una mujer sublimada. La tentación, el deseo: lo femenino. La pureza (¡Ay! olvidado candor): lo femenino. ¡Cuántos atributos! Un fervor, una exquisitez, una etérea naturaleza por la que llegamos a prescindir de la realidad. Un misterio, un poder que como sobrepasa el mundo inmediato, termina siendo una forma de sometimiento, una negación. Un ser para adorar que —finalmente— carece de identidad, de apoyo, de conciencia. Un ser como el más ínfimo de los seres, a quien sólo se le otorga, y aplaude, una función —también “misteriosa”—: reproducir.

La visión judeo-cristiana deforma. Lo que es una oportunidad de libertad y conocimiento, se torna perversión y lascivia: el anticonceptivo, según afirma Rísquez, llena a Kore, la doncella, de Hécate, de brujería. La sexualidad natural en la mujer es la que se cultiva con respecto a su maternidad. Demeter es el poder. Demeter soy yo.

Las figuras que complementan la tríada fundamental, expuesta por Rísquez y que aparecen en la adolescencia para promocionar la separación transitoria Demeter-Kore, son vírgenes: Artemisa, Palas Athenea y Afrodita, que, si bien cultiva el eros, la sabiduría del amor, no participa, está allí para que la amen, para que la seduzcan; su relación con la masculinidad no es fluida, su maternidad es deficiente. ¿Son éstas las únicas manifestaciones del insondable misterio de la feminidad? Las otras imágenes,

las que pudieran explicar a la mujer de hoy, siguen enterradas. Nosotras mismas excavamos en ese misterio.

Las heridas muestran sus síntomas. Leemos con nostalgia. Intentamos refugiarnos en las ruinas de esa tradición, aunque el descalabro sea inminente. El juego de un espejo siempre fascina. Poder reducirnos a imágenes dadas. Descansar, dejar de propagarse en la ardua búsqueda: una esencia, una voz, un miedo para esta palabra mujer que ni es Diana, aunque luce, ni Minerva, aunque gobierne, ni Venus, aunque ame. Esta mujer que nace de un olvido absoluto hacia una solución, hacia otra forma de ser. Una mujer sin definiciones, una mujer como una esperanza.

Rísquez reconoce los límites, pero no es suficiente. "Soy judeo-cristiano". "Soy machista". ¿Pero, por qué no los traspuso? Es moderno, es inteligente, es yoísta y debe saber que esas son las tablas de un teatro clausurado. Es una tradición quebrada, banalizada, incinerada. La culpa sólo traduce vacuidad y desmembramiento. Yo podría reverenciar un crepúsculo pero ya no es un crucificado. "Somos hijos de la tierra y no de un juez". "Lo natural es sagrado".<sup>2</sup> El deseo y el placer de una mujer también lo son.

Hubiera sido interesante "aproximarse" a otros "misterios" de lo femenino. Ser madre, virgen y bruja siempre y fusionadamente, es un orden de cosas que están allí y debemos reconocer, pero no son todas las cosas.

La lógica, la claridad es masculina. Lo inconsciente, lo oscuro, el fuego del hogar es femenino. Demasiado fácil ese juego de opuestos. Nadie lo escucha. Otro orden lo sustituye. Nuestros sistemas intentan reformarse —quizá lo logren— pero ya nadie los acatará fielmente. La mujer ha librado una batalla exterior y ahora debe hacerlo en su intimidad. Como todo ser contemporáneo es el récipe de símbolos quebrados, rotos. Por eso

---

2 Rafael Cadenas, *Anotaciones*, Fundarte, Caracas: 1983.

es necesario hablar de patología. Somos, estamos enfermas, estamos en trance. Lo “femenino-mujeril” se está moldeando y forja, sin saberlo, una nueva mitología, una sensibilidad otra, otra sujeción al orden y a Dios.

CARACAS, 16 DE OCTUBRE DE 1983.

## ARDUAS CUESTIONES

*Es una lástima tremenda que una mujer capaz de escribir así, con una mente que la naturaleza hacía vibrar y dada a la reflexión, se viera empujada a la cólera y la amargura.*

VIRGINIA WOOLF,  
UNA HABITACIÓN PROPIA

La cuestión de la mujer (no se alejen), la cuestión de la novela: ¡Arduas cuestiones! La primera, inquieta disgustosamente a nuestros poetas, hace temblar sus barras; o provoca un éxtasis inusitado cuando son ellos, claro está, quienes enuncian los preciados discursos sobre lo femenino: velos, eros, cabelleras, ostras, Tierra, danzantes, figuras, sueños... Las mujeres mismas experimentan una suerte de cansancio ante la cuestión de la mujer, les recuerda el llamado a una guerra que no quieren protagonizar (muchas somos pacifistas). Al parecer, ella es una categoría en discusión. ¿Una categoría? o aún apela por zafarse de la etereidad de un concepto impuesto. Quiere un nombre, una serie de adjetivos, que la sujeten a la historia. Pero, casualmente, todas las categorías del pensamiento están en entredicho: huecos llamados ser, vida, existencia, verdad... y otras cosas menos solemnes, pero igualmente “artificiosas”: novela, literatura...

Partamos, entonces, de la novela como ese espacio “donde la vida entra en conflicto con algo que no es la vida”. El mundo, la relación de los seres con el mundo teje lo que llamamos realidad. La novela pretende reproducir el hilado de ese mundo en la materia de la

ficción. Si logra su cometido, nos lleva a reconocer una parte de nosotros lo suficientemente fuerte como para crear un arraigo, una alteración, un acomodo o una identidad más allá del simple juego de los espejos.

“Como yo”: esa locura siento hecha de carne, esos mismos “insectos de la lujuria” que corren diestros y espesos en los cuerpos Karamazov.

Ese ámbito no puede estar definido o diferenciarse de otro por un simple signo sexual. Todos los matices, todos los signos, la divergencia y multiplicidad que encierran hasta un minúsculo grano de arena, nos aterran con su secuela infinita, y participan de la novela, deben hacerlo, a través de la palabra que amalgama el enramado de un conflicto, de unos hechos.

Los críticos han descubierto a la obra como un ente en sí, que puede prescindir de los caracteres del autor y que es una consecuencia acumulativa de la especie. Sin embargo, entre las cuestiones femeninas, se plantea la relación entre novela y mujer. No importa, adentrémonos en el terreno de la confusión, aceptemos la imprecisión de la premisa. Nos topamos, inmediatamente, con un libro, *Una habitación propia*. Virginia Woolf, alucina da siempre, expone aptas y duraderas afirmaciones en torno al tema. Manténida por el recurso insuperable de la ironía, se acerca a una reflexión donde el punto a reivindicar es la literatura como una forma de arte, como un oficio que en su pureza no debe estarle vedado a la mujer. Pero sobre cualquier discriminación impone la unicidad andrógina del genio que jamás sucumbe ante los límites de una raza, un credo o un sexo.

Sería ridículo que hoy una mujer se proponga como la misión propia de su naturaleza exhumar el mundo femenino como quien rescata un héroe. La rutina de una vida limitada, monótona y servil no es el único tema que le pertenece. El mundo femenino ha dejado de ser un cuarto apartado, lleno de encajes y gardenias,

ha dejado al menos de serlo como opresión, y si para algunas no es así, no es porque no pueda ser de otro modo, sino que, como suele suceder, frente al vacío de formas, frente a la posibilidad, aún difícil, riesgosa, estrecha económicamente, de sustentar valores particulares y situarse en la función que desempeñe más allá de una diferencia sexual, prefieren actuar el opacado rostro de una pérdida. Se ejercitan en el lamento, en una supuesta denuncia que por estridente quiere dar pautas de vida, consignas de verdades últimas. Es lícito el reclamo, pero no en la novela. Empobrecedor hacer unívoca la voz plural de un libro que contiene una parte del mundo, de su interdisciplinaria convivencia. Se opaca la revelación. La ira, el retraimiento de quien actúa en la falla de su cuerpo, las dudas y las culpas de una pesada y arraigada herencia, vician el núcleo de sí misma que es la única garganta contentiva de las palabras necesarias. ¿La mujer debe negar su memoria o someterse a la nostalgia?, pregunto; de nada dispongo para dar una respuesta, sólo digo lo que me hastía, señalo las reiteraciones que pueden llegar a hacer ineficiente una causa como la femenina que apenas está solidificando algo más allá de sí, algo que no tiene que pelear, ni someter, ni alimentar la incandescencia de un resentimiento para participar de la verdad. Asumamos la continuidad histórica —o su apocalipsis— normalmente, no como quien debate aún su derecho a hacerlo. Sólo libre de toda ofuscación se manifiesta el genio. Una mujer nunca dejará de hablar como lo que es: una mujer, de su mundo. Pero sin énfasis, sin restregarle a nadie en la cara unos derechos que no practica y como quien aulla por aullar como los perros. El genio es un don, no un atributo sexual. Pretender dictar los parámetros de todo un género es absurdo: odas a las alfombritas amarillas, odas a los pasteles y los despechos. Odas a una erótica histórica. Oda a una encarcelada. La mujer y la práctica de su sexualidad ya pueden actuar un estado de derecho sin

la rebeldía propia del esclavo, como decía el abuelo de un amigo plagiando, probablemente, a Nietzsche, o a la inversa, nadie sabe.

Los universos no son más ni menos prestigiosos por lo que ocurre en ellos, sino como ocurren las cosas allí. Es el formarse y no la formación el misterio. A simple vista, resultan igualmente tediosas la lectura de la sublime experiencia de la maternidad como la de las notas del diario de un auditor.

Si hay algún límite en esta cuestión, la de la mujer, la de la novela, es el querer reducir la literatura a un compromiso, a un vehículo de autoexpresión, a la patética contemplación de unas goticas de sangre en el babero del yo sobre el sofá de la salita, tejiendo como quien lame y juguetea con los labios de la vida.

Carmen Riera se pregunta si “tiene conciencia la mujer escritora de que está utilizando un lenguaje que evidencia un terrible lastre de usufructo masculino”. Pero el lenguaje, el discurso de Occidente, fuera de sus calificaciones sexuales, es en sí un hecho agónico ya sea para utilizarlo el hombre o la mujer. ¿No es toda la vanguardia el alarido enorme en pos de una palabra nueva? ¿No es este siglo en gran parte una crítica al lenguaje? ¿No hemos oído hablar hasta el cansancio de la vaciedad de las palabras? El problema es general y no puede ceñirse a la provincia de la mujer. La melancolía y la esquizofrenia son dolencias populares. Si la mujer se mueve en estructuras literarias, sociales, culturales, ajenas, el hombre de este siglo se mueve también dentro de esa ajenidad. Su orden ha dejado de explicarlo. Fundar nuevas formas es el desafío de la mujer escritora, fundar una palabra eficiente y honda es el único propósito del escritor de nuestro tiempo, aparte de sus matices sexuales. Pero en la mujer, es cierto, ese desafío puede ser una esperanza realizable: es una protagonista reciente en la historia. Pero debe ir más allá del quejido y la protesta, del resentimiento por las desdichas padecidas, debe

arrojarse a lo que ella pueda decir con la gratuidad de los primeros gestos. El hombre está aturdido, su ejercicio del poder y de la existencia es cuestionado por todas partes. Se abriga con una manta hecha de retazos, ajada. Tiene frío y sigue. Y tiene frío, el frío que da el confuso estupor de la agonía de su civilización.

CARACAS, 12 DE FEBRERO DE 1984.

## DE LAS BESTIAS Y LOS BESTIARIOS

*Ya muchos milenios antes (¿Cuántos?),  
los monos decidieron acerca de su destino  
oponiéndose a la tentación de ser hombres.*

J.J. ARREOLA, *BESTIARIO*

Hablar bien de los animales es, además de un lugar común del hastío, una forma de acertar con el pensamiento. Más efectivo que la política y los planes de reactivación económica, resulta el tenedor de las garras de un león —cualquiera, el más degenerado— o la zambullida exacta de los alcatraces y su fervor por los crepúsculos. Los animales aúllan, comen, rugen, se estiran, braman o quiebran su océano sin hacerse preguntas, satisfechos, los ampara el anonimato y el destino. Entienden, desde un principio, su lugar en el paisaje, el preciso arco de sus armas, su momento en la derrota y en la muerte. Y cuando el hombre los toma como figuras de su reflexión, cumplen perfectamente, humildes, la función de espejo y reflejo que el lenguaje les impone.

Nada deja de existir si no lo contemplamos. Pero todo empieza a existir vagamente si lo forzamos en la región del lenguaje. Allí (es decir, aquí), nada puede dejar de ser reflejo de la boca que enuncia. El hombre ha creado sus animales en el libro, en la historia, en la fábula, pero por el arraigo de los rostros que lo habitan sólo podemos descubrir en ellos, una y otra vez, la incertidumbre de los pequeños, de los extraviados. El hombre es un dios menor, un rey deficiente. Un prescindible espectador.

Era evidente para el hombre anterior al cristianismo y a las religiones morales, el carácter magnífico del animal. Cedo la palabra al totemismo, a la zoolatría, a los carneros sagrados del dios teban Amón.

Los Bestiarios en general, desde el *Physiologus*, pasando por Filipo de Thaun, o “El Libro de las Bestias” (cuarta parte de la obra *Félix o el libro de las maravillas*), de Ramón Llull, coinciden en que el hombre es un ser equívoco, “enmascarado”, frente al animal que, unívoco, posee cualidades constantes (positivas o negativas) que le adjudican un modo esencial de manifestación cósmica.

Calímaco nos ha legado —según Cirlot— un fragmento alusivo a la edad de Saturno, cuando los animales hablaban. Una Edad de Oro anterior al intelecto —hombre— en que las fuerzas ciegas de la naturaleza, sin estar sometidas al logos, poseían condiciones extraordinarias y sublimes.

La razón, más que una virtud, es un instrumento que nos traduce insuficientemente. “La voz del animus es dura. Inflexible. Ella da coherencia a la periferia de una esfera bullente. Traza líneas rectas, perímetros. Líneas divisorias”.<sup>3</sup> Pero lo que nos rodea, nos penetra. Un hambre de pasto y ser vivo. Un diente, un águila. Una fiera urgida entre las piernas, un atado de escualos ciegos y homicidas. Cada parte del cuerpo, del mío: ellos. Cada pluma, cada destreza o aullido: yo misma.

Presurosos por descubrir esa antigua familiaridad, los evocamos. El primer animal producido por el hombre es un dragón alado que según Damascio se llamaba Cronos o Heracles y que Borges refiere en su *Manual de zoología fantástica*. “Lo llamaron Cronos que no envejece y también Heracles. Con él nació la Necesidad, que también se llama la Inevitable, y que se dilató sobre el universo y tocó sus confines”.<sup>4</sup> Los animales fabulosos

3 Hanny Ossot, *La voz del animus* (inédito).

4 Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, Breviarios, FCE.

ocupan en el cosmos “un lugar intermedio entre los seres definidos y el mundo de lo informe”.<sup>5</sup> Ese dragón perdurable recrea el germen que nos ata al cuerpo por el desvarío del alma. La necesidad de lo vivo es la exigencia eterna de su condición latente. El Bestiario de Borges recoge al animal como ficción en lo fantástico, los deseos inconclusos que lo llevan a regodearse y conjurar la maravilla.

También en los cortos poemas, presentados en forma de epigramas, de *El bestiario o cortejo de Orfeo* de Apollinaire, el hombre termina obrando su animal alucinado: su Pegaso. “Mis duros sueños formales serán tu cabalgar, mi destino al carro de oro, tu bello auriga será,/ que por tensas riendas, mantendrá con energía/ mis versos, el paradigma de toda poesía”.

A Monterroso el animal le permite encarnar, satíricamente, todas las miserias humanas. Como “La mosca que soñaba ser águila”, el hombre anhela enfermizar las alturas, la alteridad, ser águila. Pero le es propia la inmundicia y en su vuelo rasante se oye el parloteo de sus alas danzarinas, o quieto, posado en su cadáver, como la mosca, balbucea lo celeste.

El animal es un efectivo recurso, la alegoría acertada que esconde los tics y anomalías propias del hombre que nunca dejará de ver en lo otro un reflejo de sí mismo. Arreola insiste en descubrir al animal como tal para lograr la incertidumbre del espejo que ha forjado de lo humano.

El zoológico es una referencia necesaria. Las focas nadan “libidinosas” en los estanques. Unos barrotes ponen en entredicho las garras del león. Los visitantes serían capaces de verlo actuar como un gusano y resollar saludablemente, complacidos de haberlo reducido a su patraña. Pero se ilustran mal, señores. La indignidad es compartida. Soy un animal, juego mi porvenir

<sup>5</sup> Juan Eduardo Ciriót, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona-España: 1969, p. 78.

con seres como yo: enemigos idóneos. Padezco de otras pasiones, éstas que me desbordan hasta convertirme en un mono astuto en una poderosa y fastidiada ballena.

CARACAS, 8 DE ABRIL DE 1984.

# EL VIAJE

*Sabe, irremediabilmente, que está condenado a viajar, a buscar en las imágenes de los puentes, de los lagos y canales, de las calles empedradas y en las viejas estaciones de los techos de hierros enlazados símbolos de una condición ambigua.*

CRISTINA PERI ROSSI

Todo viaje es, por tradición, un desafío y un trance. Dicen que la secta turca de los Kalenderi impuso a sus miembros la acción del viaje como la acción de la vida; les impuso travesías constantes. En la errancia, sólo en ella, a través de ella, conseguirán lo propio, su signo particular.

El viaje es una búsqueda trascendente, y, según mantiene reconocidamente Heidegger, “la trascendencia es el ascenso que posibilita algo así como la existencia en general y, por consiguiente, también un *mover-se* en el espacio”.<sup>6</sup> Desplazamientos e incertidumbre son los ingredientes de todo viaje y de toda aventura. El azar, el desafuero, la novedad, el asombro: sus elementos.

El viaje como la aventura se conforma ante la muerte. Allí, en lo desconocido se la espera, se la convida, se la seduce, porque la muerte en sí no es una respuesta, no es la última puerta; es todas y cada una de las puertas. Un rincón ambiguo donde reposan nuestros iconos y sus miradas piadosas. La intemperie promociona el acecho, su presencia. Otros animales quieren la misma presa, sucesos imprevistos complican el regreso. Se inicia desde la partida, el esfuerzo, la labor de la

<sup>6</sup> Martín Heidegger, *La pregunta por la cosa*, Editorial Alfa, S.A., Buenos Aires: 1975, p. 25.

mano que en el viaje moldea el rostro de la aventura: su perfil, sus cabellos al viento. El retrato de un sublime viajero. En el de su riesgo lo acompaña, amagada, las cartas de su conveniencia, la astucia y fortuna, su mujer.

Alguien desteje una historia en la noche de Ítaca. Ulises se regodea, se retarda, no sabemos si por temor a la felicidad o al desencanto. Lo cierto es que él como todo viajero, se constituye en la tierra del deseo, en su espesura, en el camino (Sirenas, Circes, Cíclopes). Urde para ello la materia de un objeto ansiado. Evoca a Penélope y hace más asible la transitoria variedad de su espacio. Le da un sentido, una finalidad a su azaroso recorrido. El pretexto para ensayar la escritura de su historia, el hilo que sostiene las cuentas de su peripecia. El vagar, y no el arribo, lo define. Al terminar el viaje, concluye la narración, la aventura se diluye nostálgica... Ulises se quita el sayal. Apenas puede inquietarse. Los ancianos hacen danzar sus mandíbulas frente al hogar.

El viajero tiene hábitos de descubridor. Algo en él — obstáculos dispuestos por los dioses, quizá como entretenimiento — se resiste a la medianía, a la apacible fidelidad de un cuerpo que lo espera, a la figura borrosa de un sueño que lo preserva. Ulises protagoniza: su discurso posee una historia que merece ser narrada, su sueño es otro: la hazaña.

Marco Polo también es viajero, protagonista, “aquel del cual se habla” en el *Millone*, cuyo título completo es *El libro de Marco Polo ciudadano de Venecia, llamado el Millón, donde cuentan las maravillas del mundo*. Mercader y explorador, dictó, en 1298, sus viajes al paisano Rustinchiello, mientras ambos eran prisioneros de guerra en Génova —una de las guerras que, supongo, Venecia perdió con los genoveses—. La derrota estimula el recuerdo como un vago consuelo. Marco Polo, cautivo, se dedica a recuperar su grandeza, sus hazañas.

Relatar y viajar se confunden. Marco Polo recuerda y dicta a otro que escribe su historia, pero ambos viajan.

Narrar es recorrer: “Nos iremos, pues, de aquí y andaremos sesenta jornadas hacia Tramontana”.

Acaso por lejanía o ignorancia, este ejercicio de dictar un libro nos llama la atención: no se adecúa a la consabida figura del autor, solitaria y silenciosa que trama, en el secreto roído de su habitación, una forma de arte. Marco Polo no; él habla y Rustichiello escribe. Rustichiello escribe lo que Marco Polo habla para contar. Logran el libro: “Un sistema de nociones en que se afirma — como dice Blanchot — la primacía de la palabra sobre la escritura, del pensamiento sobre el lenguaje, y la promesa de una comunicación que sería algún día inmediata y transparente”. (Nosotros hemos llegado a extremos bastante patéticos: es frecuente en la decadencia cuando no queda sino repetirse. Estamos sentados en divanes psiquiátricos — metafóricamente, digo — para entender los secretos, las anomalías, el estilo propio de un discurso que fabula su historia, que recrea su paisaje).

Marco Polo, viajero insigne, como el Pícaro, se asimila a la instancia psíquica de Hermes. Es un mercader. Un hombre que busca desde el tacto, la argucia, la trampa diplomática: está en el cruce de los caminos. Se somete a la jornada. Un muelle, sus amarras, pueden liquidarlo: niegan su condición, el estilo de su espíritu, la actividad. El viajero vocaliza los acordes de su deseo. Su relato es seductor: debe ser atendido, oído, descifrado. Hace de la inescrupulosidad el itinerario de sus estadas. Busca la maravilla. Vive en el extremo, sobrevive.

También Shahrazada recorre un mundo extraño, lo instaaura, lo recuerda, lo narra para sobrevivir. Para fascinar al Sultán y su misógina determinación, relata las maravillas de ciudades y acontecimientos extraordinarios. Las primeras y deslumbrantes imágenes de Oriente que, como las de Marco Polo, aún viven en nuestra memoria. El gran Kublai Khan de sus viajes participa del sueño de Coleridge.

Ya en el siglo I, Plinio, en su *Historia natural*, nos habla de Bactrania, Persia, la India, el Rey Poro y la China. Describe una parte del mundo, la presente. Adorna sus palacios, detalla sus costumbres, el eco sabio de sus hexagramas. Su obra es fruto de la lectura de unos dos mil volúmenes. Marco Polo, en cambio, testimonia la aventura. Sus experiencias, y no sus aciertos geográficos, lo amparan del olvido.

Los peregrinos (si todavía quedan) y los emigrantes ofician, decaidamente, el designio del viajero: se entregan a lo extraño. Pero el escenario ha cambiado. El viaje como travesía se ha tornado una empresa baladí. Somos escasos en la epopeya. Nuestra realidad no supone lo desconocido; apenas puede ofrecernos territorios rudimentarios, ligeramente inexplorados. “El África ardiente”, “La India milenaria”. Pero el viaje se ha agravado. No corre en el terreno explícito de la aventura. Es, hoy, un viaje subjetivo, inclemente. “La verdad de todos se ha abismado profundamente en la conciencia de cada uno”.<sup>7</sup>

El viaje ha sufrido cambios espaciales, temporales; se ha instituido. Cambios sintácticos, estructurales. El trayecto no tiene por qué ser dilatado. Un presente múltiple, fragmentado y convergente suplanta el espacio de la búsqueda. Sin embargo, el protagonista, el Ulises de James Joyce, nuestro Odiseo más reciente, también es vagabundo, traficante y semita. La condición es la misma. Escamotea a sus cíclopes, negocia con sus monstruos.

Plinio y Marco Polo, por diversas vías y en un espacio común, entendieron la necesidad que tiene el hombre de conocer, de desentrañar la figura que lo justifica, la clave del mundo que habita. “Mientras los animales —dice Plinio— sienten cada uno su propia naturaleza y según ella obran y resuelven sus dificultades, el hombre, por sí solo, nada sabe si no lo aprende; por sí mismo tan solo sabe una cosa: llorar”.

---

7 René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, EBUC, Caracas: 1963, p. 43.

## MÁS ALLÁ DEL HORIZONTE

Cuando se confunde al Dios con el hombre suceden grandes estragos. No hay peor desilusión. No hay embate más terrible. Se destruye el mito, la posibilidad de la plegaria. Fue por esa inadvertencia que se estremeció el corazón de la fastuosa Tenochtitlán. Seis mil cuerpos fueron degollados en menos de dos horas.

En los caminos yacen dardos rotos,  
los cabellos están esparcidos  
Destechadas están las casas,  
enrojecidos tienen sus muros...

Todo ha sido trastocado. Noche triste en el templo de Cholula, a pesar de la certeza Nahuatl de saberse finito y vivir los días en la melancólica espera del tiempo que debía llegar. De la era en que el Imperio sería de astros y planetas, y los dioses y los hombres vivirían en diálogo y armonía bajo un mismo espacio. Cuerpo y alma, lo celeste y lo terreno. Así, el tiempo para el hombre, pasaba indetenidamente en la nostalgia de esa totalidad cósmica a la que Quetzacoatl ya había ascendido.

Sólo soy un cantor: ¡si alguna vez pudiera yo  
[llevar flores,  
si con ellas pudiera adornarme en lugar de los  
[sin cuerpo!...

Alma sólo para la muerte iniciada, la consigue repentinamente, de la forma más abrupta: a traición. Y es que Cortés estaba muy lejos de los dioses. Venía del otro lado del mar, y con él, gravitando, una historia mora, desbordada: el harem de Mutadid y sus ochocientas mujeres en Granada, y sedas, especias y tapices;

mezquitas y una ornamentación ininterrumpida en la voluptuosidad arquitectónica de los templos recién recuperados. Y una corte de cristianos, mendigos y flagelantes que palpitaban unidos en la impiedad de las cruzadas. Cortés trajo consigo la costumbre inquisidora, el caudal persecutorio, casi inacabable de Torquemada que aún ponía a prueba a los judíos conversos. Una memoria que se hizo nuestra. Se instaló en este lado del mundo como la cruz que Colón impuso en estas tierras. El error fue desde el principio: Las Indias no era este continente.

La tierra nueva significó para Europa la posibilidad de que el sueño prolongado de un nuevo mundo, el milenio esperado, se hiciera realidad. La tradición judeo-cristiana creó la fantasía de vivir el último día, el último ciclo antes de la venida del Dios que instauraría para los mártires el paraíso perdido, como un recurso para soportar la pobreza, la persecución y la opresión repartida por los grandes señores. Los milenaristas, que erigirían su reino sin pecado ni sufrimiento, los herejes del Espíritu Libre, aplacados por la impostergable realidad se resignaban al fracaso, cuando de pronto saben, descubren que el nuevo mundo es posible.

Nosotros no comprendimos esa necesidad. Confundimos a los extraños invasores a caballo con el Dios emplumado y de barbas que prometió regresar. Confusión que, paradójicamente, coincide en el mismo punto de la esperanza, en la dispersión religiosa: los aztecas esperaban a Quetzalcoatl, los españoles un mundo mejor, sin pestes ni moros, un espacio donde recrear las cosas.

El viaje de Colón no fue un interludio escatológico. Aunque quizá, sin saberlo, logró desafiar él después de la muerte: su gesto es eterno. Es un hombre que realizó su sueño, su quimera. Lo único que lo justificaba en el mundo era insistir, proponer, asegurar. *Redonda* fue la palabra que sembró burlas, desconfianzas y el murmullo de un posible pacto con el demonio. Sería tonto

repetirlo. Lo sabemos: no es la primera vez que los locos, los proscritos tienen la razón. No es la primera vez que se demuestra que la grandeza reside, como Colón lo descubrió, más allá del horizonte, donde nos acecha el abismo infinito de una insuperable catarata.

Sin preocuparse por nada de esto, los 12 de octubre padecen de un gran fastidio. Como toda institución, por estática, se devalúa. Se resquebraja al repetirse en un mismo punto. Son idénticos los desfiles, la versión heroica del genovés, las filas por orden de tamaño con uniforme de gala, mientras se canta el himno y, por una desafortunada casualidad, se iza la bandera bajo el implacable sol del mediodía, que amenaza la solidez del burdo patente de los mocasines y el aliento del firme alt por dos horas. Luego la misa. Gracias a Dios, al conocimiento por su gracia recibido, se descubrió una tierra para la historia. Nos bautizaron Occidente. Pasamos a la civilización con el resto de barbarie que supone el hecho de ser colonia, mientras los intelectuales especulaban sobre la dudosa existencia de nuestra alma. Nos hicieron abandonar las costumbres, la lengua, todo lo que nos relacionaba con un espacio de selvas, de ríos como mares. Comenzamos, desde entonces, a vivir una vida que no nos pertenecía, Y no es cuestión de regodearse en la nostalgia, Es la inevitabilidad de los hechos. A Colón le debemos el ser sincrético, el carácter múltiple y disperso al que obedecemos. Y quizá, también, la única tradición que practicamos: la del olvido.

*EL NACIONAL, CUERPO C, 13-10-1980.*

## EL ESPACIO DE LA MEMORIA

Volver a leer una novela como *Terra Nostra* es retornar a la pesquisa, a la inevitable búsqueda de esa memoria que, de alguna manera, modificamos, ayudamos a construir y es Occidente.

La experiencia, el dominio de la memoria es una de las artes más antiguas de la civilización. Para los griegos es el ámbito propio de las musas cuya diosa, Mnemosyne, era invocada a través de sus doncellas por los más famosos aedos. Estos dedicaron tiempo al estudio y comprensión de la memoria. La consideraron base, fundamento y principio articulador de la retórica. Disciplinaron y promovieron su estímulo, valiéndose de la mnemotécnica, inventada por Simónides bajo el influjo de un oscuro orden que Dios, o un fantasma, trama siempre: el azar.<sup>8</sup> Simónides se percató por vez primera de la relación existente entre la imagen y la palabra.

El orador antiguo se desplaza en su imaginación, “a través del edificio de la memoria mientras hace su discurso, sacando de los lugares memorizados las imágenes que ha alojado en ellos”. Carlos Fuentes imprime a su novela el mismo movimiento que esos cultivadores del discurso tan atacados sobre todo por Platón.

En *Terra Nostra* la escritura es transcripción o vehículo de la experiencia de la mirada, del ojo que descifra, partiendo del Escorial, imágenes, continentes de la memoria de Occidente que hoy, acaso, sea la única relativamente nuestra.

---

<sup>8</sup> La situación con sus pormenores aparece narrada y analizada en libro *El Arte de la memoria*, de Frances A. Yates (Ed. Taurus, Madrid: 1974).

Así va estructurándose la novela. Ese es el proyecto, la forma concéntrica de su discurso.

Empieza la novela. El mensaje impenetrable en una botella y el último instante anterior al suicidio, a la muerte, a la disolución o la demencia, desatan, desde una vestidura milenarista, el juego del tiempo y sus símbolos: la memoria o el discurso de lo múltiple cifrado en el paisaje que nos rodea. Una imagen iniciática lo convoca: el mandala que una mujer pinta sobre las aceras del Pont des Arts y que no es sino otra perspectiva de sus labios tatuados. Esta mujer estará siempre presente mientras Polo Febo vive su disociación, su delirio en el Viejo Mundo, en el Nuevo Mundo y el Otro Mundo.

La escritura de *Terra Nostra* como el foco de una cámara, recorre el espacio y transmite imágenes, palabras, escenas que sólo desean mostrar el punto de fuga, el límite de la evocación. Y la realidad, la historia, se transforma en la tramoya de un vasto teatro: el mundo.

Uno de los personajes mejor logrados es Felipe II, el poder. Un poder constituido desde su ambigüedad, su hemofilia. Fuentes lo retrata, impecable, en escenas de cetrería, entre los descabros de la conversión judía y la persecución mora, envuelto por la pasión, que limita con el desvarío, de una meta monumental: la construcción del Escorial.

Solo, enfrentando el espacio por construir, desde la capilla, Felipe esboza su herejía: advierte la múltiple infinitud del universo, en el cual no somos centro sino otra partícula en movimiento, en continua transformación como el resto del sistema. No desea admitirlo. El Escorial debe ser un templo para la muerte, para lo inmutable y eterno. Pero cada una de las partes del palacio forjado es la transgresión de una de una arquitectura que preconiza el fin.

La ficción hila sin detenerse diferentes referencias históricas. Don Juan y Cervantes se encuentran cuando

España se unifica. Un viejo astrólogo evoca las imágenes de los sabios ermitaños que durante la edad media escribieron laboriosos tratados de astrología tratando de conjeturar un extraño presentimiento: “Si nada es centro, todo es central”. Vemos cómo la manipulación de imágenes en la memoria involucra, en cierta medida, a la psique como un todo.

La concepción lineal del tiempo que formula el cristianismo, entiende como único punto de plenitud, la inalterable eternidad, el instante infinito donde se condensa todo lo pasado, lo futuro y hasta el más efímero presente. Esta premisa es parte de nuestra historia, de nuestras obsesiones. Alimenta la vocación milenarista, el reiterado deseo del fin de todos los tiempos. Ansiar el salto mortal hacia el mundo de lo eterno e imaginar como consecuencia la llegada de una “Jerusalén Celeste”, de un orbe de plenitud y perfección, es la misión de la existencia que busca, profetiza y vive en pos del milenio. Y es justamente allí, entre el monólogo alucinado de Felipe II ante su obra de arte y el delirio milenarista de las cruzadas, donde nace el discurso del Viejo Mundo (primera parte de la novela).

La segunda parte de *Terra Nostra* es el Nuevo Mundo, y está escrita a la manera de los cronistas del Viejo. Recurso formal nada ingenuo, porque encierra en sí la conclusión de la experiencia americana, del sueño del Nuevo Mundo como algo que nuestros ancestros indígenas jamás culminaron. América fue la utopía terrenizable del Renacimiento. “Allí vive el buen salvaje. Allí pervive la Edad de Oro. Allí será regenerada la vieja Europa. Tal es la utopía fundadora”.<sup>9</sup>

El “actante” del Orbis Novus será otro fragmento de Polo Febo, protagonista y reflejo disociado de la novela. Ese “hombre-sandwich”, alienado, ese alguien que ha extraviado su identidad y en los diferentes tiempos de

<sup>9</sup> Carlos Fuentes, “Celebración de un encuentro”, en *El Nacional*, Papel Literario, Caracas: 12-9-82.

su viaje pregunta y se pregunta ¿Quién soy? Ese hombre anónimo, incompleto, lisiado, manco, es el descubridor del nuevo mundo, el impostor del hombre rubio y de barba que esperaban en la otra orilla. Es el mismo Polo Febo que antes fue transmutado por el narrador en un partícipe de la corte de Juana la Loca, en el náufrago que llegó al Escorial, en el amante confuso de Isabel, en Ludovico. Es el hombre que persigue, incansable, la plenitud, el secreto cifrado en el tatuaje de los labios de Celestina, y ahora, en la memoria de nuestra tierra, América, en el beso fascinante y terrible de la mujer de plumas verdes. Lo femenino será la imagen omnipresente del misterio indescifrable, del más fuerte objeto del deseo, el instituible poder del inconsciente.

Mientras se vive el último frenesí de las cruzadas, junto a la pasión inquisidora de un mundo que agoniza por construir la figura inalienable del poder absoluto de la iglesia, como centro único, inmodificable y eterno, surge el humanismo. El hombre es la medida de todas las cosas. La circularidad trastoca el paisaje.

El pensamiento ya no persigue la sentencia infalible. Cae en la fascinación del misterio. Galileo, perseguido, encarcelado y ciego, lo musita: "E pur si muove". Copérnico comprueba la imagen de un concéntrico, infinito y activo universo. Giordano Bruno encuentra la hoguera por desplazar a Dios a ese espacio múltiple. El nuevo mundo se descubre invención del viejo. Otra rebelión se gesta en la apatía, en el hastío de la guerra. El dinero, el capital va cambiando el orden del mundo hasta restringirlo.

Polo Febo, al borde de Pont des Arts, es el máximo exponente de otro círculo que culmina, que necesita extinguirse. París, su aquí y ahora, el 31 de diciembre de 1999, padece los síntomas del fin del siglo, del milenio.

Una extraña empatía entreteje las imágenes de la historia, la superposición de los tiempos. Al descubrir las

nuevas costas los ojos atónitos respiran en el aire desconocido la familiar pasión de la muerte, arquitecturas hechas para la belleza, pero también para el sacrificio y la sangre, en la tierra nueva una civilización vive su última suntuosa grandeza en pos de la llegada de un salvador benévolo, blanco y de barba: Quetzalcoatl.

Pero Polo Febo no disocia su existencia en la memoria del Viejo Mundo y la figura del Nuevo, sino que, en el instante máximo, anterior a la muerte, cuando Celestina lo inicia a través de la memoria al conocimiento total, escrito en el mensaje sellado de la botella que lo acompañó en sus naufragios; justo antes de la muerte, cuando el presente toma visos de eternidad, Polo Febo interpreta el tatuaje de los labios de Celestina, de la mujer, y construye, desde la memoria, Otro Mundo. El mundo donde lo que pudo ser y no fue, exista. Un mundo que corrija los actos, que nos salve de nuestra vocación de destrucción y sacrificio. Un mundo "Sin pecado, con placer".<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Norman Cohn, *En pos del milenio*, Breve Biblioteca de Reforma, Barral Editores, Barcelona-España: 1971.

## LA MUERTE DEBE PADECERSE SOLO UNA VEZ

*El hombre, mezquina parte de vuestra creación, el hombre que lleva por doquier su inmortalidad, que consigo lleva el testimonio de su pecado.*

SAN AGUSTÍN, CONFESIONES

*A mi padre*

El espíritu anhela la eternidad y nos enferma, convirtiéndonos en víctimas de un deseo imposible. Todas las creaturas, menos las humanas, son inmortales “pues ignoran la muerte”.<sup>11</sup> El hombre la conoce, su ingenio laborioso especula entre fantasmas, calumnia y desprecia su cuerpo, que noblemente lo vincula a la tierra, y persigue los menguantes fulgores de su alma.

Contra las más comunes creencias, el pensamiento, del cual tanto nos vanagloriamos, propaga la muerte. Allí perecen, a cada instante, acosadas de palabras, las cosas que viven y son en el mundo. El pensamiento está poblado de restos, es una manifestación del fin de las cosas: nombro la rosa y deja de existir, muere de banalidad. Atrofiada, muestra su cadáver, la palabra que es.

Ese experimento de los dioses, que siempre es un hombre, se contaminó. Y cabe pensar, después de todo, que puede ser el espíritu, y no el cuerpo, la tara, la innata dolencia, la cicatriz de la caída. El alma entorpece el éxito de nuestro cuerpo, el programa que la especie le imprime. El alma, ese desmayado reflejo, nos posterga definitivamente

---

<sup>11</sup> J.L. Borges, *El Aleph*, p. 20.

del fundamento analógico del universo. Se nos ha dado, como eterna diferencia, la palabra, una dudosa réplica que realiza obras y construye y es creación, vehículo del mundo, cuyo orden al no comprender lo infinito, termina por ser una falacia, un caos insostenible.

¿Dónde reside la imagen divina en el hombre? Pervive en su cuerpo o en su inteligencia, en su carne o en su espíritu, en su mente, en su alma o simplemente en sus ojos y en algunos presentimientos. No sabemos dónde se aloja la huella de Dios, o si ya se ha borrado. Pero del cuerpo no se sospecha, es carne humilde, buena para la tierra como la de los animales. El cuerpo quiere formar parte de la naturaleza y no puede: su alma lo impide.

Alabar a Dios es innecesario, basta con tolerar su juego, su incomprensible creación. El enfermo tiene derecho a hablar y asumir la voluntad de su cuerpo. Cómo desentrañar el principio que impone el sufrimiento y lo administra de acuerdo a un sistema, cuyas fórmulas enigmáticas solemos llamar azar, y acaso no sean más que la materia, los signos del gran libro del mundo. No hay que suplicar, basta con renunciar a toda interpretación, pues su lectura es inhumana: sólo la divinidad, si aún existe ese magnífico ser, conoce su impenetrable sentido. Apartamos así, esa urgencia de inmortalidad que perdura en la memoria. Viene el dolor, el quejido del cuerpo y es aceptable, pero sin complicar los recursos del destino. El mecanismo falla, no responde. En su interior luchan dos sentimientos: el miedo y la felicidad. Ha llegado la hora de ser sustituido por un ejemplar más apto, otro que termine su obra. Nada se altera, el ciclo es infinito. Esta es la común "fantasía de un hombre un poco hastiado de la existencia":<sup>12</sup> ser como el animal. Un tigre, todos los tigres que lo preceden y lo sucederán: su historia ya está escrita. Ama sin recuerdos y con frecuencia, recorre selvas y un día cualquiera recibe de otro animal la herida. El río aplaca su fiebre y se desangra dignamente.

---

12 Fiódor Dostoievski, *Los demonios*, p. 252.

La muerte debe padecerse sólo una vez: duele el cuerpo vivo, el cuerpo con alma. Una deplorable plaga te devora y es el momento. Entonces otros, con precarias herramientas, imponen sus principios, su voluntad de vida a tu cuerpo. Extraen el mal a pesar tuyo. Y sigues allí, milagro de la ciencia, orgullo de la sabiduría humana. Tenías tu oportunidad y te la arrebatan, vejan tu cuerpo y ya más nunca podrás enfrentar sin horror ese instante. Te han hecho preferir tus miserias al olvido.

CARACAS, 17 DE JULIO DE 1983.

## LA ÚLTIMA ESTRELLA

*Hace unas semanas, el mundo se mordía las uñas de miedo: la tierra iba a agruparse con todos los planetas del sistema solar, momento previsto por los astrólogos, adivinos y profetas del cosmos para que ocurriera la extinción de nuestro pequeño globo agobiado por la contaminación, el polvo atómico y la amenaza de la guerra. Pero nada sucedió, al menos hasta ahora. Desde siempre, a través de la historia de sus casas y sus sueños, el hombre ha aguardado el fin del mundo como el fin de un juego insensato con la eternidad.*

Arribar al fin propicia cierto tipo de amargura. El camino se disuelve. El tránsito, ese ejercicio que nos justifica, llega a su condena, se extingue. El fin mismo es nada, inexistencia, vacío. Y al presentirlo, es conducta común a todos quedarnos vacantes, sin oficio *ante lo impredecible*.

La cronología que organiza y dispone la encrucijada del tiempo, determina para nosotros periodos, nos depara la experiencia del fin. Un mes, un año, una centuria. Y a sólo 18 años del último día del siglo xx se reparten incertidumbres, nacen diferentes desasosiegos y otras formas pretenden disimular el horror.

El hombre viéndose repetir irremediablemente los mismos errores necesita descanso. Partícipe eterno de una misma parodia habilita el sueño que narra la llegada de otra realidad. Otro mundo, otra piel para participar más acertadamente del universo. Un presentimiento ancestral lo previene del fin del mundo. El fin de todos los tiempos, del orden que vive y lo oprime y él no comprende.

En la edad media surgieron profetas poseídos por esta convicción. Hombres alucinados que requerían un púlpito para vaticinar la venida del milenio y los sucesos de los últimos días, El cristianismo impuso la concepción de un tiempo con un sentido único e irreversible: el futuro, y la eternidad como el espacio de su disolución, donde nada fluye y todo es. Allí, el hombre construyó su más inaferrable esperanza.

Una vez más la literatura funda ese orbe. Una larga tradición de escritos apocalípticos nos intriga y conmueve. El hombre en su prolongado empeño por desentrañar el sentido último del universo, escogió un lenguaje pleno de símbolos y trances místicos para elaborar la retórica del fin. Nacieron dentro de esta sensibilidad milenarista varias actitudes para llegar a la clausura del tiempo y pertenecer a las huestes de elegidos que reinarían en el nuevo orden. Pero, estas conductas tenían en común la impostergable necesidad de consumirlo todo; ya sea el dolor, para castigo del cuerpo y sublimación del alma, ya sea el placer para agotar lo terreno y acceder definitivamente a lo celeste. Mártires, flagelantes y herejes del espíritu libre poblaron la tierra.

Encontramos los orígenes en el judaísmo. Los hebreos, perseguidos y proscriptos, producen para compensar y suplir la necesidad de una justa reivindicación, las primeras profecías apocalípticas, el triunfo definitivo y la prosperidad ilimitada de Jehová y sus elegidos en la plenitud de los tiempos.

En el siglo II a.C., cuando Palestina cayó bajo el poder de la dinastía greco-siria de los seléucidas y el monarca Antíoco IV Epífanes osó prohibir todas las observancias de la religión judía, surge la revuelta Macabea. En su momento más álgido se escribe *El sueño de Daniel*, que registra por primera vez la venida gloriosa de una época de oro después del exterminio total.

Los cristianos van a ser los herederos de esta esperanza. La penuria y el desencanto fomentará entre ellos el hábito de estos escritos. Los Oráculos Sibilinos, escritos conforme a los hexámetros griegos, forman una parte importante de este tipo de literatura, y son el plagio sutil de los libros sibilinos que fueron conservados en Roma y tenían como finalidad, entre los hebreos, facilitar y provocar la conversión de los paganos al judaísmo. *La Triburtina* (s. I d.C.) fue el oráculo Sibilino más conocido. Describe a precisión las faenas del emperador de los Últimos Días que unifica el imperio y vence el terrible ataque de los 22 pueblos de Gog y Magog. Este redentor escatológico toma cuerpo de los apocalipsis de Baruch y Esdras, pertenecientes al s. I a.C., en los que el salvador es un rey-soldado dotado de poderes ilimitados.

A partir de entonces, la figura del redentor será un elemento imprescindible de la literatura milenarista. Ese mesías, envuelto en el fulgor de la luz del espíritu de la verdad, es una imagen que la realidad no concibe. Sin embargo, algunos hombres vivieron el delirio de asumir como los salvadores. Estos individuos, que marcaron buena parte de la historia, procedían de los estratos inferiores de la *Intelligentia*; el bajo clero, monjes proscritos, clérigos de órdenes menores, etc. Carismáticos, entregados por completo a su empresa, no dudaban ni por un instante: su triunfo estaba decretado desde toda la eternidad. Y en su entorno existían suficientes testimonios que reafirmaban el destino por ellos elegido. No había error, era su momento.

Tertuliano (s. II d.C.), uno de los más prestigiosos teólogos de su época, testimonia que, en Judea, cada mañana, una ciudad fortificada aparecía en el firmamento para luego desvanecerse lentamente hacia el crepúsculo. Un signo irrefutable de que la Jerusalem Celeste estaba a punto de descender. Esta misma visión serviría de estímulo absoluto a los hombres de las cruzadas, cuando se dirigían afanosamente a Jerusalem nueve siglos después.

Todo estaba previsto, el lenguaje apocalíptico no era un enigma. Parte de la cotidianidad, reformulaba y adjetivaba los sucesos que advenirían con toda certeza en esos tiempos, en el momento más inesperado. Cualquiera de los hombres que deambulaban prodigando milagros y descifrando misterios podía ser el salvador. En esa atmósfera surgen personajes inverosímiles. Uno de ellos, Eudo Stella, “mesías Breton”, predicó al aire libre hacia 1145, y no titubeaba en proclamarse hijo de Cristo. Llevaba una vara horqueteada como báculo, con la cual regulaba el gobierno del universo: cuando la horqueta apuntaba hacia arriba, las dos terceras partes del mundo pertenecían a Dios y una a él; cuando apuntaba hacia abajo las proporciones se invertían. Otros, como Montano (156 d.C.) decían ser la encarnación del espíritu santo, que según el cuarto evangelio debía revelar el futuro. Estos profetas, expertos intérpretes de las tradiciones Juanianas y Sibilinas, enardecidos en su misión divulgaban el exterminio absoluto de los infieles.

En esa guerra redentora, cuando la cristiandad lanzaba su contraofensiva frente a un Islam ya en retirada, los cantos épicos populares, entre ellos la *Canción de Rolando*, retrataban a musulmanes y judíos como repugnantes demonios que debían ser eliminados a toda costa:

Con martillos de hierro y hachas destruyen las  
imágenes y todos los ídolos; ya no habrá lugar  
de encantos ni brujerías.

Sin embargo, a medida que la Iglesia consolida su poder, devalúa y desconoce la proliferación de la tesis apocalíptica, pues el reino de Cristo ya estaba tomando cuerpo a través de ella en el mundo. De este modo queda canonizado sólo el *Apocalipsis de Juan* o *Libro de la Revelación*, y esto porque fue erróneamente atribuido al apóstol del mismo nombre. Los siglos se encargaron de dilatar la espera del holocausto y del milenio. Hubo resignación, no conformidad.

De esa familiaridad que tuvo el hombre de las cruzadas con los escritos apocalípticos, nos queda una serie de retazos no del todo articulados. Se rescatan empolvados e indescifrables profecías y se las somete al infalible rigor de nuestros sofisticados computadores. Vaticinios de catástrofes inminentes, predicciones que nos deparan una tercera guerra nos circundan. El fin de siglo, el fin del segundo milenio nuevamente provoca síntomas, reacciones, extraños presentimientos.

Hijos de una antigua tradición de expectativas mesiánicas, somos ahora los protagonistas de un juego de fuerzas que no acabamos nunca de entender, ajenos a la maquinaria, que reprime y posterga el horror, somos los oyentes propicios y consecuentes de estos antiguos profetas, de esa escritura que diserta un misterio y propone el epílogo del fin del mundo, esperado y temido de continuo por el hombre. Temor compuesto por dos remotas obsesiones: la eternidad y la muerte. Deseamos la primera estando destinados a la segunda. Paradoja irresoluble que dejó su testimonio en los libros y oráculos apocalípticos, y en los gestos que retrataron en la historia la peripecia del hombre por revivir esta exigua esperanza.

Los iluminados y hacedores de milagros de otro tiempo han sido sustituidos por astrólogos devaluados y supuestos testigos de revelaciones que comercian sus experiencias con casas editoras.

El fin se presiente como un derrumbe indetenido. El hombre en todas sus expresiones es otro. Vocifera su último lamento sin dioses, ni credos que lo auxilien. El fantasma de la guerra tiene su espacio en la escena, rodea a los personajes e invalida todo parlamento, inutiliza cualquier ardid que pretende sostener el perfil de alguna esperanza. La extenuación provoca desidia. El fracaso reiterado, cansancio. No se vislumbra otro porvenir que no sea la destrucción. El milenio, la época de oro son fantasías de ingenuos. Pero quizá, ninguna, ninguna estrella deba ser la última.

*EL NACIONAL, PAPEL LITERARIO, 28-3-82.*

## LA OTRA PALABRA

*Comprende —hombre— que eres otro  
mundo en pequeño y que en ti se hallan el  
sol, la luna y también las estrellas.*

ORÍGENES

Leibnitz acaso por influencia de Ramón Lull, admitió que toda “sustancia individual” ha de contener en sí una presentación integral del universo, como el germen contiene la totalidad del ser. Una larga tradición poética nace y se sustenta en esta intuición primordial.

Los románticos llegan por primera vez al extremo de esa búsqueda: la noche y el sueño contienen todas las arcanas voces que testimonian la relación analógica de la propaganda-unidad que es el universo. Luego, el surrealismo, desde la misma certeza, proclama el misterio, la extraña red de símbolos que sostiene la infinita estructura del cosmos, como la fuente articuladora de la vida, del pensamiento y del ser del hombre: como otra palabra, cifrada en el lenguaje de la razón.

Char participa de la misma obsesión. Su poesía testifica el ademán del hombre que pretende desentrañar la clave del orden y su propio destino.

*Aromas cazadores*<sup>13</sup> se interna en ese enigmático juego de espejos, Orión “pigmentado de infinito y sed terrestre” es la imagen de fondo que desteje la palabra. Orión, la constelación ecuatorial, una de las más hermosas del firmamento, situada al oriente de Toro y al occidente del Can Menor y del Mayor, actúa. Es el tercer elemento, la

<sup>13</sup> René Char, *Aromas cazadores*, Monte Ávila Editores, Colección Altazor, Caracas: 1981.

conexión de lo superior y lo inferior. Es el símbolo necesario para iniciarse en el vasto proceso de las correspondencias. Es la imagen de lo humano. De ese hombre "universal" que contiene la totalidad. Orión, múltiple y único, lleva en su cuerpo la cifra del universo. Y es Orión, ese hombre. La memoria atormentada por la medida y el conocimiento —que no hacen sino dividir y oponer todo lo existente, quien discurre desde la poesía de Char.

Sabemos que hemos perdido la palabra capaz de descifrar el todo. Lo sabemos oscuramente. Por eso Char somete al lenguaje, lo pone en tensión, y desde el límite, más allá de sí mismo, logra el verbo que es tiniebla y es luz. Quebrado el significado inmediato, su discurso, el poema se torna el ritmo de una vivencia que se sabe total e inexpressable.

Es cierto, carecemos del enlace, del hilo conductor. Extraviamos nuestro vínculo original con la inmensidad. Y es allí, "entre telescopio y microscopio, donde nos hallamos en un mar de tempestades, en el centro del extravío, afianzados, crueles, opositores, huéspedes indeseables".

Orión es el protagonista de esa experiencia. Orión duda, increpa y se deshace entre el olvido y la muerte. Pero la efímera humanidad también es parte del infinito andamiaje del universo, es su proyección temporal: "Existe en verdad una mayor distancia entre nosotros/ y nuestro polvo final que entre la estrella intratable/ y el mirar vivo que la sostuvo un instante sin herirse".

Todo el ser mismo es presente; las cosas, el hombre y su palabra se definen a cada instante y son el vértigo del espectador poeta, su sensación intraducible. Una escritura de escollo que preconiza el fin en pos de la vida plena: "Modelar en el apocalipsis no es lo que hacemos cada noche/ sobre un rostro encarnizado en morir?".

Pero el hombre espera otra cosa, no admite la materia menguante que lo consume, y en *Aromas cazadores*

se narra la Historia. El persistente horror que preconiza grandeza y eternidad para descubrirse siempre, inevitablemente, hundido en el mismo barro de sangre.

*EL NACIONAL, PAPEL LITERARIO, 26-9-82.*

# HISTORIA DE MUERTE

*...él se hallaba suspendido entre la luz y la oscuridad, entre la amarga ironía y la fe...*

CARSON MC CULLERS,  
*EL CORAZÓN ES UN CAZADOR SOLITARIO*

“Todas las historias, si se las lleva lo bastante lejos, acaban con la muerte, y un narrador de verdaderas historias no lo puede evitar”.<sup>14</sup> Ese es el trato normal de la escritura: la historia tiende a agotarse. Las cosas llegan a su punto de realidad cuando se las enfrenta a su extinción, a la parte oblicua de su forma. La agonía —de una familia, de un hombre o de un caballo— es el estrecho donde puede insertarse la narración y garantizar su efectividad. El hombre siempre se conmueve ante el fin: allí los cuerpos adquieren su perfil definitivo. Luego se hinchan, se deforman, explotan en sus gusaneras y son olvido.

El hombre colocado en ese extremo actúa, se reformula. Recoge sus hierbas ante el cadalso y esculpe la figura yerta de sus huesos. La muerte pues, es “uno de los temas sobre los que un hombre puede permitirse escribir”.<sup>15</sup> Es uno de los misterios, de los intrincados enigmas que siempre sostienen el anudarse del tiempo, de la historia.

El lenguaje discursivo es apto para lo viviente, para lo que transcurre y acontece, aunque sea tan sólo para llegar a su consumación. El relato es descripción e historia de lo que perecerá, de un devenir. Pero situarse con

---

<sup>14</sup> Ernest Hemingway, *Muerte en la tarde*, Círculo de Lectores, Barcelona-España: 1969, p. 117.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 8.

la escritura ante la muerte en sí misma, ante el imprevisto empuje de una guadaña, es impropio de un discurso: “el momento antes de ser aplastado es el extremo límite de la narración”.<sup>16</sup> El retrato de una muerte violenta, ese acto sin preámbulos, sin la figura de un destino que lo anteceda es inenarrable. ¿Cómo mantener y dilatar el instante mismo de la cornada, del paro cardíaco? La agonía es propia del relato. La muerte violenta sólo se presenta (y desea) en la realidad o en la guerra. Ante ella, casi siempre, por actos reflejos del empobrecimiento de nuestra alma, cerramos los ojos. Entonces, cuando tratamos de reconstruir, de recobrar para la memoria los detalles del accidente sólo logramos entender que ese cuerpo, sangrante contra el asfalto, es indefectiblemente otro, y ya nada puede rescatarlo del amable fluir, de la disolución.

El relato se sustenta en la emoción que preside desata una serie de sucesos y emociones menores: la historia. Pero cuando el tema es la muerte violenta, esa emoción fundadora está hecha de vacío, de olvido. La muerte en sí no es un suceso, sino la negación misma de cualquier acontecer. Y si ese es el impulso único para relatar, al parecer, la narración se construye en el vértice mismo de la escritura. El autor participa, comunica y ensaya sus límites y sus ambiciones. Escribe. Escribe contra el vacío y busca una tradición que se enfrente a ese tipo de muerte, que la ceremonice: el toreo.

Lograr que el discurso mismo sea un acto definitivo, mortal, es un desafío para las mejores plumas. Debe buscarse un paliativo, una justificación que permita oficiar el esfuerzo de la palabra por abandonar la linealidad que la define y ubicarse, intensa y dilatada, en el segundo del deceso, en la violencia de lo imprevisto, en el asombro de lo que desaparece, se transforma y ya ni siquiera es el precario objeto de amor que conserva la memoria: es un cuerpo herido, un cuerpo en la tierra como

---

16 *Ibid.*, p. 6.

una raíz, como una piedra o menos, como los cuerpos que adornan los campos de batalla. Ese es el único paisaje que puede describir el descalabro de lo vital. No el amanecer sino el olor de un crepúsculo que se adosa en la herida, en la cornada. La sombra de la querencia.

Hemos llegado a precisar ciertos elementos. Ernest Hemingway los recoge azarosamente, pues escribe buscándolos, en su libro *Muerte en la tarde*. Puede parecer-nos, en las primeras páginas, un tratado sobre el arte taurino, pero justamente esa es su máscara, el impúdico disfraz de una historia, de un relatar la muerte violenta. El enfrentamiento —desproporcionado— de un hombre a pie con una bestia hermosa y temible: el toro, el protagonista trágico por excelencia.

Dos personajes anónimos justifican la relación de tauromaquia que se nos presenta: la Vieja Señora y el autor. Sus diálogos apenas sostienen la requerida acción del relato. Hemingway parodia el gusto del lector, la Vieja Señora y la preocupación del autor por satisfacerla. Mantener un tono novelesco se convierte en un modo de retribución obligado con el lector, el libro y su finalidad convencional. Se ubica, así, el filo recto de la ironía que retiene y motiva la lectura a pesar de la inexactitud, del tono conferencial de la anécdota.

El eje reflexivo donde nos sitúa la muerte violenta es la paradoja. Uno se pregunta qué es lo que el perseverante viajero Mungo Park hubiera podido ver en un campo de batalla en tiempo caluroso para que le devolviera la confianza".<sup>17</sup> La experiencia de la muerte, la visión de la muerte, nos pone alerta a los juegos de la fortuna, nos reduce, nos acomoda en la realidad, nos ajusta a la experiencia del presente. "Un toro que no ha sido moderado por los castigos no presta la atención necesaria".<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 39.

De pronto, en esa autoelevación formal que es el diálogo entre el autor y la Vieja Señora, surge una historia. En uno de los capítulos que hábilmente disertan sobre los toros, el torero, su tradición, sus símbolos y el sentido de la ceremonia que se habilita en el ruedo, aparece la *Historia natural de la muerte*, como en la vida, como en cualquier esquina ante un atropello o un homicidio. Y es aquí donde conseguimos la clave de la novela — una clave, acaso demasiado evidente—. El relato de la muerte en sí misma, no la muerte como referencia, sino la muerte como forma; su olor es el olor del discurso que Hemingway logra en esta parte, y que absuelve la imperfecta y precaria estructura del resto del libro.

Esta *Historia natural de la muerte* es un paisaje de guerra, un abrupto paréntesis en un texto que de los toros de lidia y su cría evoca la preparación de la muerte como un proceso de preciosa selección. La guerra coloca al hombre en un extremo, en el dolor, allí recupera la justa medida de sí. La muerte lo retorna, traumática y drásticamente, a lo real, a su dominio efímero, con otro que como él sobrevive; entra en el orden que rige a la naturaleza y a sus miserias. Pero no durará mucho, pronto comenzará a desviar, a pretender ser un Hombre y cederá su torpe pasión por la inmortalidad.

CARACAS, 29 DE ENERO DE 1984.

## EL SECRETO DE MONTAIGNE

*Cualquier personaje que el hombre represente,  
siempre, junto, representa el suyo.*

MONTAIGNE

Renacimiento es una palabra y un concepto de origen religioso.

Es el segundo nacimiento, el nacimiento del hombre nuevo, del hombre espiritual dibujado fielmente en el evangelio de San Juan y Las Epístolas de San Pablo. Durante toda la Edad Media la palabra conserva este sentido. La vuelta del hombre a Dios, el retorno de la vida que había perdido con la caída de Adán. Y luego, en el Renacimiento significa el resurgir del hombre como renovación espiritual. Pero la renovación espiritual no es ya el trashumarse, el vivir solamente en la pura relación con Dios, sino el renovarse del hombre en sus poderes humanos, en relación con los otros hombres, con el mundo y con Dios.

El último término del renacer es el hombre. El camino, entonces, es el regreso del hombre a sí mismo. Aquel “regreso a los principios” que Maquiavelo señala como el único medio de renovación de las naciones.

El Renacimiento tiene su correspondencia inmediata con el humanismo y sus dos principios fundamentales: la historicidad (esencia del espíritu moderno) y la humanidad. El humanismo renacentista no es sólo el amor y el estudio de la sabiduría clásica y la demostración de su acuerdo con la verdad cristiana —que justifica su alto desarrollo filológico—; es también, y sobre

todo, la voluntad de restaurar en su forma auténtica y original aquella sabiduría, de entenderla en su efectiva realidad histórica.

Así como Dante es capaz de poetizar según el *doce stil nuovo*, una de las más íntegras expresiones del Renacimiento que determina la iniciación del pensamiento moderno es aquel coloquio consigo mismo que es la obra de Montaigne.

Montaigne hila un discurso conciliador entre el mundo clásico y el mundo de su tiempo. La vuelta de la mirada a los griegos fue inevitable. Sabemos la premisa del humanismo, y Protágoras ya ha enunciado. “El hombre es la medida todas las cosas”, y este descubrimiento es la piedra básica, el fondo propicio donde descansa plena la sabiduría clásica.

Cada uno de los tópicos, el más cotidiano o el más esquemático y abstracto, es decantado por el pensamiento clásico, tamizados por la herencia griega. La memoria funda el discurso del Renacimiento.

En el diálogo de lo humano con el entorno infinito, con el colosal universo, Montaigne sostiene un discurso conciliador entre el mundo clásico y el mundo de su tiempo. Cada una de las pasiones, cada gesto que la pasión o el deseo retratan en la historia son vistos de modo comparativo con la experiencia griega, creando en el pensamiento una imagen referente que servirá de modelo valorativo ante cualquier fenómeno. Este es el único método-marco teórico al que se atiene la experiencia discursiva de Montaigne.

Por lo tanto, la forma de diálogo del ensayo en Montaigne habla sin código especial. El ensayo no se justifica como forma en sí, sino como un valor de uso: útil, productivo. La meta de su obra es comunicarse con los demás por “su ser universal”, “no como gramático o poeta o jurisconsulto” (III, 30 p.). Declara conformarse consigo mismo, no como conciencia de un ángel o de un

caballo, sino como conciencia de un hombre. “Yo hablo buscando e ignorando, aceptándome decididamente a las creencias comunes y legítimas. Yo no enseño en lo absoluto, yo relato”.

Ensayo quiere decir experiencia no tentativa. “Si mi alma pudiera tomar pie, yo no experimentaría (*Je ne m'essairois*), me resolvería; pero está siempre en aprendizaje y a prueba” (III, 229 p.)<sup>19</sup>

Más que las cosas o los fenómenos, lo estudiado es el hombre mismo, sus funciones, sus sentimientos, la tristeza, el miedo, la política. Y esto siempre en la tensión de los puentes tendidos por el pensamiento entre lo fijo o presente y aquello que resuena en los libros. Lo que trata de desentrañarse es el patrón de lo humano, sus registros, sus carencias y sus misterios. Si hay alguna búsqueda de absolutos, es esta pasión por lograr fijar el principio activo de esta cruenta maquinaria que tiene el exponente más significativo en sí mismo y es el Hombre.

La obra de Montaigne sólo puede tocarse si aceptamos su naturaleza irregular, y comprendemos en profundidad el pensamiento renacentista y el humanismo adulto que Montaigne encarna. Quizá ésta es la razón por la cual resulta inútil el esfuerzo de los críticos que han pretendido aislar la estructura fundamental de sus obras. La historia del pensamiento de Montaigne es entender, en su espectro total, el vivir con respecto a la muerte, para esto se expone a todo lo posible sin definir ni calificar, sino reflexionar, filosofar.<sup>20</sup>

Para Montaigne el discurso es reflexivo porque es sobre el sí mismo. Es casi terapéutico. A tal punto el hombre es el centro de ese universo, que todo fenómeno o experiencia que el mundo brinda y ha brindado, se

<sup>19</sup> Estudios filológicos (Hildebrand, Walser, Burdach) lo han confirmado.

<sup>20</sup> Que no es sino una forma de pensar en la muerte es un ensayo y una semblanza de la muerte (I, 117).

generalizan en la medida que logre escrutar la materia subjetiva que contiene al hombre como idea.

El gesto de Montaigne es el diálogo consigo mismo, y la consecución de un objeto (un ensayo) para el hombre. Por lo que concebir el ensayo “como un flujo intermitente del pensamiento no habla de su forma sino de su finalidad. Las preguntas sobre el sí mismo, sobre la misteriosa gama de interrelaciones del mundo y sus fenómenos, a través de la mirada del hombre.

Montaigne pretende recoger las experiencias humanas expresadas en los escritos de los autores antiguos y ponerlos a prueba en relación con sus propias experiencias: “la pintura del yo”.

Para esto sufre una iniciación. En la experiencia escéptica se propone curar al hombre de la presunción, que es su enfermedad natural, originaria, y llevarlo a una aceptación lúcida y serena de sus condiciones. Este es el espíritu que anima el más largo y conocido de sus ensayos: *La apología de Raimundo de Sabunde*. Urde, con un dejo de amargura, la conclusión que Pascal hará suya: “Qué se puede imaginar más ridículo que esta criatura miserable; que ni siquiera es dueña de sí misma; expuesta al ataque de todas las cosas y que dice ser dueña del universo” (I. 22).

Al saber falible *l'intelligenza*, funda otro de los pilares del ensayo, y es el campo abierto que dejan sus textos a la imaginación. Un espacio libre donde está permitido todo agente. La imaginación coordina los movimientos, la relación entre el universo clásico y la realidad que un hombre, Montaigne, observa, interpreta y escribe.

Pasa, también, por el estoicismo y comprende la relación de dependencia del hombre con las cosas. Desde allí levanta sentencia a los hombres atormentados por las opiniones que tienen de las cosas, no por las cosas mismas; a esos hombres que tientan cualquier juicio sobre una base definitiva y excluyente. No se puede imponer

un concepto de ensayo (no, al menos, al estilo Montaigne) a un universo que presenta características propias e instrumentos que no contradicen fundamentalmente la aptitud esencial del “género”

Todo ensayo, más allá del método, se dirigirá al sí mismo que lo produce. Es inevitable conforme a los principios productivos del ensayo; la imaginación y la realidad, dos convergencias que sustentan el infinito andamio del arte.

Todo ensayo será (excluyendo términos valorativos como literario, auténtico, bello o apto) la materialización de un discurso que sigue y retrata el lenguaje del pensamiento, de la reflexión. Todo discurso es una versión del sí mismo, del hombre. El ensayo es el diagnóstico de su mirada y del mundo, es decir, de la realidad.

Estoicismo y escepticismo son experiencias de las que Montaigne se ha servido para poner en claro la condición humana. Pero la consideración del hombre se determina, cada vez más, como consideración de ese hombre singular que es él mismo.

Sus últimos ensayos asumen un carácter cada vez más autobiográfico, por el que filosofar se convierte en un continuo experimentarse, una continua aclaración del yo al sí mismo. Las anécdotas de su vida inmediata participan de una forma activa y constitutiva del espacio denominado por el mismo autor: ensayo.

Por eso convenimos en que el ensayo como forma no debe buscar la posteridad. Es el humilde seguimiento de la reflexión. Pero desde esa “palabra doméstica” el ensayo no puede concebirse en la fijeza de un término, de un concepto. Montaigne no es teórico. Cuando habla de formas válidas para el ensayo no las propone como doctrina.

El secreto de Montaigne, el significado vital de sus *Essais* no radica en la forma de una ideología, o de una teoría más o menos filosófica o psicológica, tampoco se

justifica por el descubrimiento del método eficaz. Todo en Montaigne nace y se produce de la natural inspiración con que el escritor pudo enfrentar su autorretrato, y extraer del vivo ejemplo de la propia experiencia, la compleja, rica y contradictoria imagen del hombre.

*EL NACIONAL, PAPEL LITERARIO, 16-1-83.*

# LA BIOGRAFÍA: UNA CRUEL EXIGENCIA

*Que un individuo quiera despertar en otros,  
recuerdos de un tercero, es una evidente  
paradoja. Realizar esta paradoja, sin otra  
preocupación, es el inocente propósito de  
toda biografía.*

JORGE LUIS BORGES, EVARISTO CARRIEGO

*a Vicente Folch*

El detalle de los días, la recreación del tiempo de una vida es lo que hace del biógrafo un individuo constantemente tentado por la literatura.<sup>21</sup> El gran desafío de este especialista es realizar la síntesis de la vida interior y la vida aparente. “No el relato de la acción pública sino de la intimidad”.<sup>22</sup> Es difícil retratar en el libro la experiencia real de un hombre, sin caer en la preciosa relación de dominio del personaje, donde el autor es dueño, padre y verdugo de su criatura. Pero el destino del biógrafo no es la ficción. Debe mantenerse en los marcos de lo histórico. Esta es la más cruel de sus exigencias.

Exploremos los principios. La figura de Plutarco es inevitable. Como partícipe de todo principio, hay una pureza, un carácter irrepetible en su estilo. Y a pesar de las objeciones que podrían hacerse a una recreación de la realidad donde participan activamente los presagios, los extraños indicios que reafirman la noción

---

21 La popularidad de Plutarco en su época fue opacada siempre, por la ingeniosa literatura.

22 Alfonso Reyes, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, tomo 15, México: 1963.

del destino, *Vidas paralelas* es un sólido testimonio de la antigüedad, una hermosa galería de retratos en acción.

La voluntad del hombre dibuja, oculta, desde los primeros días de la existencia, la figura de nuestro destino, y es ésta la imagen que pretende mostrar toda biografía. Es el acto ingenuo de alguien que puede creer en la singularidad de un hombre sin sospechar siquiera que la obra de Alejandro o César, acaso tiene su única justificación en alguno de los signos del infinito universo, donde todo fue previsto.

Plutarco, como biógrafo, pretende buscar la esencia viva de un hombre partícipe de la historia. Sus biografías están concebidas, planteadas y desarrolladas con el único fin de explicarse el mecanismo del *Ethos*, del carácter humano. Y persigue la formación de la ética propia de cada una de las figuras que escoge. Pero la tarea no es fácil. ¿Cuál es el gesto a resaltar? ¿Cuál es el punto preciso que justifica una existencia? Debe describirse la espesura del yo, un yo hecho de rumores, cartas y un diario, que aliviaría —y también distorsionaría— (conocemos el dejo de transcendencia que disfraza la confesión de los diarios) significativamente el trabajo, otros documentos, cosas empolvadas de algún desván: rudimentario es el material del que dispone para rescatar lo vivido, “porque no escribimos historias sino vidas”. Y vidas implica una relación estrecha con la persona, en la íntima correspondencia que su ser humano estableció en un tiempo con el mundo. Son los movimientos de un ser preciso. Vidas y no personajes, que puede parecer una escasa diferencia, abarca y define este “género”.<sup>23</sup>

El biógrafo se torna así, un violador. Urga los secretos, las miserias cotidianas para construir (o reconstruir) su héroe. Con orgullo lo confiesa otro biógrafo, el de *Orlando* (acaso la máscara más lograda de Virginia Woolf) “revelamos duramente, como lo puede un biógrafo”. Procede con orden, recto en sus investigaciones,

23 Y optamos por esta palabra sin querer ser definitorios y esquemáticos.

sin la más mínima condescendencia por un deseo secreto, por la oscura debilidad. Nada lo detiene, su fin es hacer el retrato lo más fiel posible. Plutarco tampoco tiene reparos ante un espíritu como el de César, capaz de desear la totalidad del tiempo y del espacio: la gloria. Descubre su enfermedad con todo el pavor y el miedo del César a ser sorprendido en esa perturbadora debilidad. Plutarco quiere al hombre y no a su posteridad. Los defectos también deben ser revelados. Es a la totalidad de una presencia a lo que se aspira. Y Alejandro no pudo llevarse a la tumba su mala bebida que lo “hacía fastidioso con sus jactancias de sobra militar, llegando a dar ya en el fanfarrón”.

Preciso el adjetivo, la sintaxis, si bien no se inserta en la ficción por la naturaleza de los elementos manejados, éstos tienden a la realidad, los de la biografía deben ser reales, conduce con destreza sus formas. Logra el suspenso necesario que permite entretener al lector en los intervalos de rutina, entre los grandes hechos por los cuales su héroe participa de la historia. Grandeza que justifica el oficio del biógrafo.

Los datos de los que dispone Plutarco, más que pruebas o referencias verificables, son expuestos al lector con todo el gusto de los rumores. El rumor es admitido normalmente en sus biografías, lo describe en detalle, discute sus límites, sus versiones, intuye la verdad.

Todavía hay muchos de quienes se puede oír que un adivino le anuncio aguardarle un gran peli-gro en el día del mes de marzo que los romanos llaman IDUS.

Y es natural ir más allá de lo inmediato cuando se pretende rescatar una energía, el todo de la vida de un hombre. Un tejido espeso e intrincado donde cada elemento del universo actúa y rige las diferentes partes del tiempo. Y ante esta ambición el método, la pasión por

lo concreto, lo racional, describe sólo la luz, lo evidente de la existencia. Las extrañas voces que nos habitan, el principio que nos activa en la memoria de la especie debe ser abarcado por todo el espectro de lo sensible.

Pero Plutarco no tuvo que franquear los límites, las fronteras de lo posible. En su tiempo, los primeros años de nuestra era, el contenido simbólico del universo era un hecho familiar. Su gusto por el ars adivinatoria, lo practicó no sólo en sus escritos, sino que el mismo Plutarco desde el año 95, aproximadamente, revistió la dignidad de sacerdote de Apolo, e incluso parece haber ejercido una inspección superior del oráculo. Si se desarrolla la sensibilidad suficiente el presagio no se desvirtúa.

Nuestro biógrafo, señala cada uno de los indicios del destino de sus héroes, no excluye de la realidad a sus sueños, esos también son elementos constitutivos de una vida. Plutarco no padece de la soberbia del hombre moderno, tan racional. No, él sabe que un mundo de relaciones se nos forja, silenciosamente, en torno nuestro, y trata de fijar las manifestaciones de ese mundo, de esa Palabra en la historia, en nuestro mundo.

CARACAS, 3 DE ABRIL DE 1983.

## LISCANO EN LA MEMORIA

*Todo guerreaba contra todo  
y era ajena  
aunque dueña de poderes.*

JUAN LISCANO, MYESIS

De pronto un poeta mira al espejo y se pregunta quién es. O no se lo pregunta y sólo mira y recuerda. Más que recordar lo asalta alguna imagen. Escribe el poema y, sin saberlo, termina por contar su historia. El mismo es otro reflejo, el más profundo, eso sí, deslastrado de máscaras cotidianas.

Aparece a la intemperie  
la seca reflexión de su cara  
en el espejo de su sombra.

La memoria se retrotrae, las experiencias se visten de símbolos. Una persecución remota reaviva los versos: la presencia obsesiva de lo materno que repulsa y atrae. Obscena tarea de un vientre que quiere engullirlo nuevamente y

la sombra no se ha movido  
mientras el hombre huye.

Retorna de la infancia, perpleja, la impresión de ser abrazado por un monstruo baboso y virulento.

El asco tiene ventosas  
que el pánico hincha.

Debe liberarse, superar lo femenino. Conjura una energía ancestral relacionada con lo acuático en

los sombríos cursos fluviales.

Engrana claridad y oscuridad, mientras planea el hacerse del camino

Vuela invertido hacia un centro  
de sí  
que desconoce.

Un centro que siempre ocultará, dónde radica la fuerza del poeta y del hombre. Fuerza para el amor y para la muerte. Pero antes debe realizar, sólo, en él mismo, el buceo menguante del conocimiento. Su conquista tiene algo de iniciática. Viaje inverso al fondo de sí mismo: a esa selva de signos enigmáticos, donde una herrumbre familiar recoge el camino y favorece la inmersión, y como todo viaje siempre es un desafío y un trance.

navega hacia el fondo indiferenciado  
donde cesan la vigilia y el sueño.

Para dar paso a otro estado del ser desde los fundamentos, el punto generador de la vida

donde palpitan los gérmenes de la tierra  
de las enfermedades del alma  
y empieza con un alarido  
el origen.

Desde lo traumático, lo informe busca la voz de la memoria, primigenia y necesariamente hermética. *Sucesos* que conmocionaron y blandieron el metal para descubrirlo otro. Trámites de la pubertad. Reminiscencias aturcidas por el tiempo, complejas entre frustraciones y miedos.

Así, simple y convencional, la vaca de un "Dictado", recobra las dimensiones de la insistente pesadilla de lo materno. La vaca, la diosa Neith, primera sustancia húmeda. La vaca, el rostro femenino de Brahmâ, vaca melodiosa, vaca de la abundancia. Nostalgia del espíritu por la materia o la sumisión del mismo a una ley informulada e implacable.

Regresar hacia las madres  
hacia las fuentes escondidas.

Como hombre buscará, insaciable, una fuerza que sólo la tierra, la gran madre, posee. La energía que provoca nacimientos y corroe vísceras, vida y muerte fusionadas, poder nocturno, inconsciente. El ánima tiene este perfil. El tránsito en lo femenino es una prueba impostergable, un estigma, un ejercicio necesario, un

trabajo intransferible  
iniciado al nacer.

En el centro del tránsito aparece Ouroboros: el tiempo, el devenir. La serpiente universal que —según los gnósticos— se desliza entre todas las cosas. Principio indiferenciado que relaciona los elementos. La serpiente que se muerde la cola, se autofecunda.

Se establece el silencio.  
Distancia necesaria  
para ver el bosque y el árbol.

Sigue la huella, los preparativos de su experiencia. El hombre debe ejercer dominio sobre la naturaleza, penetrando, pereciendo en las mismas formas tubulares que reiteran el artificio del amor

...adviene  
el otro renacimiento inesperado.

Otra vagina, subyugante y terrible, le da acogida para  
nacer al hombre, para iniciar al púber en lo opuesto, en  
la amada, en la recreación de lo uno

se cumple el principio  
el árbol es el hombre  
el hombre es la mujer  
la mujer es la fruta  
la fruta es la sierpe.

Consigue a la mujer, pero no la siembra. Es un en-  
cuentro frenético y a la vez, lenta degustación. Aún es  
hijo, la unión se establece con el impulso de quien todo  
lo trasgrede. La hembra sumergida en su noche, cuerpo,  
vulva. Hembra que mata, pasión sin fin, pasión de ex-  
tremos. Vínculo hecho de vértigos

en el desenfreno orgiástico  
en el sombrío entusiasmo de zozobrar.

Pero nuestro poeta quiere la luz, el equilibrio. Se  
quiere príncipe que ha vencido el deseo

liberado del peso  
del abismo.

El poeta ha dejado de mirarse en el espejo. Este es su  
libro: SUCESOS. Y sólo sabe morir en el amor tal como fue  
iniciado.

CARACAS, MAYO DE 1983.

## FORMAS DEL DESPECHO

*Qué insípido hubiera sido ser feliz.*

MARGUERITE YOURCENAR, *FUEGOS*

Los lugares comunes son razonablemente temidos, cuando la escritura se propone al amor. La degeneración del romanticismo nos vuelve reacios al tema. Audazmente, Marguerite Yourcenar desgrana, en *Fuegos*,<sup>24</sup> el resto más frecuente del amor: el despecho, la sangre del amor. No es de plenitud que nos hablan sus personajes, sino de disolución, de rabia, de la parte que se pierde y se padece entre esas fugitivas ráfagas de totalidad que, imprecisamente, se llaman amor. Siempre inexplicable y el mismo: el amor y la muerte. Es un estigma de lo humano, “se impone a su víctima como una enfermedad y como una vocación”. Singular experiencia que propone la felicidad, la unidad —o su ilusoria evanescencia y azota, inmemorial, el músculo que la historia o los poetas le han asignado: el corazón.

El amor es una forma trascendente, suponerlo tiene algo de ejercicio metafísico. Si se lo despoja de absoluto “pronto se convierte en un inútil juego de espejos o en una manía muy triste”. Como a la verdad, a Dios, el hombre lo intuye, lo formula, lo roza en un instante y el resto del tiempo contempla desasistido su extinción, su lejanía.

La sangre en las mejillas de las mujeres que desfilan por las páginas de *Fuegos*, es la marca cierta de un amor impenetrable. Sato, Lena, Clitemnestra, Fedra yerguen sus cuerpos en la fatalidad, en el punto de muerte que sostiene toda pasión. Pero el morir de amor tiene una

<sup>24</sup> Marguerite Yourcenar, *Fuegos*, Ediciones Alfaguara, S.A., Madrid: 1982.

expresión particular cuando se recurre a personas y hechos, vigentes en la memoria. Cada uno es en sí una idea, el nombre propio de una historia y sus odios y sus penas. Dice Aquiles y nos remite a Troya, desde los nostálgicos y cursis relieves del cine italiano, hasta las sabias imágenes de Homero. Aquiles, su isla, sus vestidos de mujer y la temida gota de sangre en su talón.

La historia ya está escrita. La Yourcenar sólo le impone cierto énfasis, una velada intención. Su escritura es una modalidad de la lectura. La ficción es interpretativa. Pero todo lector es lector de sí mismo, y es el trashumarse de esa lectura de sí mismo desde los clásicos y sus héroes eternos, lo narrado: la huella de su mirada.

Las formas poéticas de *Fuegos* nacen justamente por la vergüenza de lo íntimo. "Espero que este libro no sea leído jamás". Es la cruel desesperanza de quien ha perdido. "No me importa cuál sea el paso que te haga caer sobre mi cuerpo". Una mujer desesperada, suicida, recorre como un espectro la carnalidad de estos textos, su sentido. "Por última vez se embriaga con el olor a fiera que acompañó su vida, con aquella música desafinada y enorme como el amor", y es Safo.

Lo femenino es el aposento de lo amoroso, su acomodo, su continencia. Se modifica en cada relación. Se contamina, algo del otro, el resumen de sus vísceras, pasa a su sangre. "Cada golpe, cada beso me moldeaban un rostro, unos pechos, un cuerpo diferente". Y esto sucede, aunque luego lo olvide, o lo desprecie y se desprecie. Esa mujer es Magdalena, su otro rostro, la materia de su deseo. "He aceptado la pureza como la peor de las perversiones" de un Dios que ha descendido y padece los atributos de la especie: el desamparo, la carne. "Consentía igual que yo en pertenecer a todos, espantoso destino". Un hombre desasistido de la prudencia "ejerciendo por todas partes su escandaloso oficio de Mesías", es primero su rival y después un tono demasiado celeste del amor.

En todas ellas hay un reclamo, una pasión quebrantada. Fedra no es correspondida por Hipólito, lo calumnia y “su mentira es para ella como saciar un deseo hasta perecer. El equívoco de Antígona y su hermano muerto, “sus dos soledades se encuentran exactamente igual que dos bocas en un beso”. El martirio de Clitemnestra que volverá a amar, a ser abandonada y a matar. Lena, relegada por su gloria, no puede dejar de ser lo que es, la amante de un boxeador de Olimpia, Aristogiton.

Juntos los retratos de *Fuegos* constituyen lo femenino, sus dolencias. Vértebras de esa construcción que nos hace persona y nos hace mujer. El amago de voluptuosidad que compone el dolor es un modo de aprendizaje “aquel humillante rechazo me entregaba a la sabiduría”. Así nos disuelva en la muerte o en el silencio “donde late el corazón de los dioses”.

La Marguerite Yourcenar del prólogo es otra, es otro su gesto. Ha sanado la mano herida que escribió el libro. Observa y analiza este fragmento de su obra como un biólogo a una ajena y desconocida bacteria.

CARACAS, 26 DE JUNIO DE 1983.

## TERROR COMO UN BESO

*Es verdad que muy pocos son los que pueden alabarse de no tener algún insecticillo perturbador que embrolle sus ideas.*

W. JENSEN, GRADIVA

¿Qué significa el cuchillo? ¿Cuál es el goce retenido en su hoja seca, perfiladísima? Hablo del deseo y contemplo el filo exacto, la madera rústica y el óxido que recorre el mango tallado hábilmente para la mano descubierta. Allí, enajenados (¿?) podemos sentir el terror como un beso.

Sydney, el personaje central de la novela de Patricia Highsmith, *Crímenes imaginarios*, urde con el pretexto de la escritura —oficio que desempeña no brillantemente del todo— la imagen del asesinato perfecto. Pero pronto su fantasía se torna delirio.

El límite entre la locura y la razón es endeble, de hecho, lo traspasamos más de una vez en esto que hemos dado en llamar normalidad. Sutilmente, sin quebrar el eje divisorio, penetramos en las imágenes del delirio, somos, por momentos, el personaje de nuestras obsesiones de nuestros miedos. Y el miedo es el trampolín más exacto hacia el delirio.

Puede matar si alguien llega y se ríe justamente de él con la puerta abierta, jugando a la sabiduría del solitario que vence todos los debates, los enfrentamientos, las paradojas —y otros— con la honda de su retórica. Puede matar perfectamente desde el artificio, ya no a los enemigos obvios, no ya con la fuerza de la rabia, sino bajo el dilatado estímulo de salir ileso,

de poder esconder la culpa. Así, complejiza el gesto primitivo de la muerte, la inmediatez de su cólera, de su efectividad. Debe matar, pero también debe (o necesita) esconder su acto, debe ejecutarlo como si fuera otro, debe ocultar el fervor tanático, de las manos que puntualizan la existencia.

La escritura se nos presenta, entonces, como una forma en donde se manifiesta la locura. Yo miento. Yo escribo. Yo deliro.

Sydney tiene conciencia, casi violenta por manifiesta, de los vínculos de su delirio con su trabajo, con su obra. Imagina la muerte de Alicia, su esposa, y analiza la verosimilitud de la historia con acuciosidad policíaca. Toma nota de las fisuras de la trama, se detiene en los errores para ahondar en su precisión literaria. “Sydney se dijo que debía recordarlo para un futuro libro”.

El delirio llega a modificar la realidad. El ritual de enterrar una alfombra vieja en la que supuestamente hubiera enrollado un cadáver, el de Alicia, hace en el delirio al crimen un hecho efectivo y no literario. “La alfombra parecía contener realmente un gran peso”. Es un acto ejecutado bajo su dominio.

El delirio cobra densidad, barro, huellas, pie, tacto posible. Podrían acusar a Sydney por la chatura del argumento que ha inventado. La realidad se enturbia, la pregunta va adquiriendo un carácter de urgencia: ¿Alicia está viva o viva o muerta?

Sydney frecuenta a diario la morbidez de su fantasía, imagina descaradamente. El lector trata de entender y revelar los íntimos procesos que motivan e inician la transformación de la realidad por parte del delirio. Los otros personajes, comienzan a agrandar el eco de la primera nota que Sydney ha ejecutado. Todos somos propensos al desvarío, a caer en el encanto de lo extraño, de lo escabroso. Se prestan, sin responsabilidades —eso sí— moralizando más bien, a enrevesar la situación real

para tocar y participar de la situación delirante. Después de esta voluntad, cualquier acción que ejecutan va dirigida hacia ese norte, es una acción que reacciona ante la realidad como si fuera el delirio. La prensa, los vecinos, el chantaje de Alex.

Una inexplicable maquinaria sustenta el azar y conluga la realización de las imágenes del delirio: los monstruos enjaulados del futuro. En el fondo de un acantilado aparece Alicia muerta.

Ahora Sydney tiene un argumento verdadero —acaso el que buscaba para su novela “Los estrategas”—. La realidad se impone y asimila todos los elementos del delirio. En efecto, Alicia está muerta, y Sydney será, efectivamente, un asesino, el criminal oculto.

Después de ver al corpulento Edward Tilbury llegar a la estación de Brighton, después de ver a Alicia languidecer en esos brazos de maniquí resguardados tibiamente por el aire acondicionado de su oficina; después de ver el rostro del asesino de Alicia, tenía razón suficiente para matar. Y lo hace impecablemente. Pero no es imposible que mate a Edward Tilbury, que lo obligue a suicidarse porque el tema así lo requiere. Ya no hay límites entre su fantasía y su realidad. El delirio ha demostrado cabalmente su eficiencia. Todo es escritura, y él debe perfeccionarse. “No estoy satisfecho de mis imaginaciones y supongo que el problema consiste en que no soy realmente un asesino”, Ahora tenía la oportunidad de salvar ese límite. Una situación imaginada ha modificado la realidad hasta hacerla propicia. Puede seguir jugando con el filo del cuchillo. Un tema bien desarrollado le permite la realización de su delirio. Es endeble el límite. “Y todo era una cuestión de actitudes”.

CARACAS, 6 DE MAYO DE 1984.

## MELVILLE SIN MOBY DICK

*El caso así expuesto no es, puede decirse, poco común, ni puede ser tenido por absurdo sin conocer los pormenores y circunstancias de la situación de los protagonistas.*

NATHANIEL HAWTHORNE

No pienso hablar del arponero Queequeg y su rostro tatuado. Pretendo obviar a la ballena blanca, aunque el océano sea inevitable en Melville. Cedo a la figura de un barco y su capitán Benito Cereno. Y acepto, plenamente, el paisaje: el mar. El mar contiene otras cosas, además de Moby Dick siempre vencedora. ¿Qué insondable obsesión no le pertenece? El mar, Los Mares del Sur si se habla de Melville.

Un tres de junio de 1841 se enrola en una travesía por el Pacífico que cruzaba el Cabo de Hornos. Al año deserta para quedarse en la isla Nucu Hiva, viviendo con caníbales,<sup>25</sup> amando a mujeres primitivas. Luego, tras una estada en Hawai, regresa a Boston. Renueva el intento de una vida social, pero una insistente tendencia lo regresa al silencio. Prefiere el mundo marino y sus hombres elementales. Y desenvolviéndose como inspector de aduanas hará del puerto su destino a medias. Entonces, más que nunca, el mar será materia de inquietud, de búsquedas, el espacio propicio para urdir su literatura.

De este modo la realidad misma sufre interesantes modificaciones: Melville tiene conocimiento del caso

<sup>25</sup> Y digo caníbales no como metáfora, en el valle Typee, en el centro más lejano del Pacífico, dos tribus se dividían el poder, unos comerciaban con los hombres blancos y otros los devoraban.

de Benito Cereno al leer el libro de Amasa Delano, *Narrative of voyages and travels in the Northern and Southern hemispheres*, hace de esa historia un relato de aventuras donde el misterio, indispensable en estas narraciones, es obtenido con naturalidad. Sin variar las declaraciones rendidas en el proceso criminal incoado el día veinticuatro del mes de septiembre de 1799, contra los negros senegaleses del barco Santo Domingo, sólo contrastando, recreando los detalles ambiguos de su escritura, nos devuelve un sistema de espejos que multiplica las posibles interpretaciones y convierte un punto del tiempo, una misma historia, en realidades opuestas. Melville no evoca materias explícitas: su finalidad es la incertidumbre. Esa que solo se logra al contemplar el océano.

A primera vista, Benito Cereno no se explica como protagonista del relato. El Capitán Delano, visitante de a bordo, es quien vive la virtud. Fuerte, determinado, recupera el Santo Domingo y somete, finalmente, el amotinamiento: mientras Benito Cereno es la imagen del fracaso: “Un hombre en el que cabalgan la juventud, la enfermedad y la aristocracia”.

El capitán Delano, lo entendemos después, no es sino un instrumento para justificar la mirada que recoge lo aparente, la primera versión de la historia. Su figura, como personaje, ejecuta actos sublimes basados en una concepción falsa pues él desconoce la verdad: la historia que confiesa y protagoniza Benito Cereno.

Los lectores, a través de la mirada de Delano, también somos unos visitantes de a bordo a quienes está vedada la otra parte de la historia. Aunque la intuimos más ciertamente que la figura entumecida de ese oficial americano, quien sólo puede ver el mundo por los absolutos del personaje valiente, del estereotipo de héroe que escenifica. No es la ineptitud de Benito Cereno frente a la devota e injustificada observancia de los negros. Nosotros descubrimos en las incongruencias de lo inmediato, los trances que participan de otra historia, aquella que

conoce el pasado, la que Benito Cereno revela cuando salta, imprevistamente, del Santo Domingo. La historia oculta: la insurrección. En ese momento comprendemos que su extenuado decaimiento es la forma del yugo y el terror. Capitaneaba el navío español sometido por el filo de una amenaza alerta, la de Babo, jefe del motín, supuesto sirviente cuyas muestras de estruendosa fidelidad, sólo estaban prestas a reconocer cualquier traición de su parte. Rodeado de sus muertos, cautivo del arcaico poder que los negros impusieron en su barco, se enferma de impotencia y melancolía.

Así, quedan al descubierto dos rostros, y acaso un tercero. Nada es definitivo, sólo se nos dice que tanto Babo como Benito Cereno mueren al poco tiempo del juicio. Otra incertidumbre se presenta al cerrar el libro: ¿Cuál es la materia que une dos destinos, qué extraño juego de claroscuros establece el vínculo, sordo e imbatible, con el enemigo?

CARACAS, 24 DE ABRIL DE 1983.

## UN MODELO DE NOBLEZA

La caballería es un acto extremo de errancia y heroísmo. Y si tratamos de definir al caballero debemos seguirlo, parte a parte, en sus andanzas. Busquemos las raíces, la extraña materia que forma a esta criatura.

La famosa traducción de la *Historia Regum Brittanæ* de Godofredo de Monmouth, hecha por Wace en el siglo XII y titulada *Roman de Brut*, abre el paisaje del fabuloso mundo del rey Artús de Bretaña y de los caballeros de la Tabla Redonda. La aristocracia cultiva gustosa su lectura, y luego sugerirá a sus escritores cortesanos que sigan el tono de sus aventuras. Se consolida así, el tema *artúrico* como una de las semillas de lo novelesco.

Chrétien de Troyes es uno de los primeros maestros de esa tendencia, se aduce que su obra fue producida entre los años 1159 y 1190. No conseguimos elementos en su escasa biografía, que justifiquen su elección, pero a través de la lectura sabemos que, seguramente, fue un sólido moralista, y la forma que escogió es perfecta como vehículo, casi pedagógico, de un hombre superior: el caballero.

Este armado personaje es caballero por vocación; como la realización de un destino. Así, le sucede a Perceval, que cuando aún no conocía su nombre, en la “yerma floresta solitaria”, reconoce en un reluciente y hermoso caballero a su destino: “por el Salvador, en quien creo ¿Sois vos Dios? Desde un principio comprendemos el pincel que dibuja el modelo a seguir: la nobleza.

A pesar de tantas virtudes, el caballero recibe los pasos de la formación de sí mismo como cualquier mortal.

Perceval, protagonista de *El cuento de Grial*,<sup>26</sup> debe superar lo femenino inmediato para saber quién es. En el bosque, cuando el caballero le pregunta su nombre, él le responde: “ya os lo diré: yo me llamo ‘buen hijo’”. Porque así lo llamaba su madre. Ese es el único nombre que se conoce, un nombre que describe un vínculo y una posesión. Este joven no ha estado solo frente al mundo, su relación materna ha tamizado su vida, sus experiencias. Por eso ve en el resplandeciente caballero al hombre que busca, supera y protagoniza la aventura, y sólo entonces es. La separación de la madre es brusca. Nada puede conmoverlo: es otro, ha conseguido su destino:

Cuando el muchacho se hubo alejado a la distancia del tiro de una piedra pequeña volvió la vista y vio a su madre caída en la cabeza del puente; estaba desvanecida como si hubiese caído muerta. Y él fustiga con la vara la grupa del caballo, el cual parte sin tropezar, y lo lleva al galope por la gran floresta oscura.

El tiempo de la narración es el presente, siempre el instante mismo del acto, como una forma de fidelidad al ritmo de la escritura, que recoge el carácter improvisado de la imaginación. La descripción es parca. Las palabras decantadas no albergan ninguna duda: son las cosas que nombran. El discurso medieval es interpretativo: la humanidad lee y se reconoce en el libro sagrado del mundo.

La escena de fondo del relato es el Rey Arturo, su palacio y su tiempo. Esta es la referencia que le da similitud a la historia. De Troyes se prefigura desde un principio como un escritor cuidadoso y preciso. La correspondencia es exacta entre los elementos. En el castillo del Rey Arturo una joven, muda hasta entonces, le devela a Perceval el personaje que encarna. “En todo el mundo no existirá ni habrá mejor caballero”.

<sup>26</sup> Lectura eje de este artículo, pues al ser esta obra la inconclusa de Chrétien de Troyes, nos pareció natural unirnos a los innumerables escritores que ensayaron su continuidad.

Y suponemos que esta profecía hubiera llegado a realizarse completamente si el autor hubiese vivido para contarlo. Es un indicio evidente.

Hay un punto mágico en esta historia: El castillo de Grial. Allí, Perceval distingue, en las manos de una doncella, la imagen del grial.<sup>27</sup> Y el Grial es la clave de la vida. Libre de la palabra femenina como secreto del mundo, el mundo le pertenece, sabe su nombre: Perceval y es un caballero. Pero no ha hecho las preguntas necesarias, no tiene en conciencia el don del grial. Debe seguir errando, haciendo su camino.

Perceval vaga en una situación intermedia entre el caballero salvado y la del cazador maldito. El caballero es el espíritu que prevalece sobre la materia. El caballero nunca será sí mismo, sino un emotivo deber ser. No es el héroe fragmentado que se enfrenta al mundo, sólo por el desafuero de buscarse a sí mismo y entenderse uno y desentrañar los canales de relación con mundo. La pureza no tiene por qué expresarse con los términos de la realidad. La realidad, el mundo como diferencia no interviene en estas narraciones. Lo probable deshace sus marcos para demostrar la valentía suprema del hombre que busca y defiende la nobleza.

Para nosotros, neófitos lectores del siglo XX, el término hombre ha variado consistentemente. A pesar de que la fantasía, el aire de la leyenda nos transportan, el caballero se nos hace imposible. Hombre es una escisión, un amuleto de sí mismo que se angustia en el tiempo y está hecho para la muerte.

CARACAS, 13 DE MARZO DE 1983.

<sup>27</sup> Nombre que se daba a ciertos recipientes. Es un riquísimo copón en el cual se lleva diariamente, una hostia al rey del Grial, que desde hace años vive exclusivamente gracias al alimento que le proporciona la Eucaristía, tipo de milagro que se dio con frecuencia en la edad media.

## DUNSANY, EL VAGO RUMOR DE UN NOMBRE

*Somos perezosos, infelices, exorbitantes, y,  
como el joven Blake, no admitimos ciudad  
hermosa que no esté enlozada de oro y plata.*

W. B. YEATS

Lord Dunsany: el nombre, no es fiable. Sugiere algún encubrimiento, tiene visos de falsa identidad. Lord Dunsany, *Cuentos de un soñador* y el siglo XX no son concordes. Las ciudades forjadas en el relato metafórico de un lenguaje que prescinde de la realidad, la obvia, la supera; más que fantásticas son imponderables quimeras.

Pero no podemos fiarnos de una semblanza, de una primera impresión a pesar de que tanto el vago rumor de su nombre como su literatura nos transportan a un remoto orbe mitológico (sin inmediatez) con la misma cadencia de los libros sagrados:

Y los heraldos trajeron a un cantor y lo colocaron ante el rey; y el cantor era un joven con arpa. Y acarició las cuerdas del arpa y cuando hubo silencio cantó la iniquidad rey. Y predijo la irrupción de los zedianos y la caída y el olvido de Zaccarath (73, Tomo II).

Buscamos en la historia, en la *Bomnpiani*, en la *Británica*. No es seudónimo. Lord Dunsany, un impecable oficial del ejército británico, notable *cricketer* y buen cazador (1878-1957), es el autor de *Cuentos de un soñador*.

Los ancestros definen. Un claro árbol genealógico lo vincula a una de las seis familias del más elevado signo

aristocrático de Inglaterra. Los dominios, los castillos y los títulos de Dunsany datan del siglo XII. Una columna de fantasmas atraviesa al Lord. Lo incorpora sólido y fijo a su memoria. Y sin advertirlo resuena desde las raíces de los mitos sajones, desde las tierras de Meath, y es su eco el tallador de la extraña figura que toma cuerpo en sus textos.

Mitos y leyendas que murmuran desde los fondos de las incipientes formas cristianas del siglo XII, recorren nítida la voz en sus cuentos. Roon, el dios de la marcha y sus templos más allá de los lejanos montes, parece ser el verdadero narrador de *Poltarnees*; *La que mira el mar*. Y seguramente debe venir de Jabim, que se sienta detrás de las casas a plañir las cosas abandonadas y rotas, el lamento de *Blagdaross*. Mientras, la indiferente y temible figura del tiempo con “las manos ensangrentadas” recorre ciudades increíbles con sus profetas y sus dioses paganos.

Lo maravilloso hace imperfecto a lo fantástico en Dunsany. No hay una pureza del género en sus cuentos. La maravilla provoca asombro, pero nunca credulidad y lo fantástico necesita un margen sustancioso de verosimilitud para engranar la estructura de la duda. La irresuelta ambigüedad que guía la escritura y posibilita la efectividad de la literatura fantástica.

No es así en Dunsany, sabemos desde un principio que la realidad no influye en esos orbes de inmaculada fantasía donde viven los indefinidos personajes de sus cuentos. Son muchos y demasiado contundentes los prodigios de la escritura de Dunsany. Pero no hay error y caemos en el sueño. La voluptuosidad de las imágenes lo propicia. Entramos en un mundo paralelo. El pensamiento debe recuperar su sensibilidad mágica para seguir el discurso. Y sumergidos, rodeados de princesas y reyes y símbolos y leyendas, entendemos la finalidad, el sentido de lo producido por este Lord irlandés.

La vocación de resplandecientes héroes que le dictaba su estirpe, no le bastó para enfrentar sus días, su tiempo, su realidad conflictiva y ardua. Lo involucran las dos guerras mundiales. Participa de un siglo hecho a la fricción del cambio, con la conciencia incierta de su escisión de la irreconciliable fórmula del dinero, Y se refugia en sus jardines, al trote de un purísimo caballo de paso. Más irreal que decadente transita, como Orlando, inmensos corredores buscando entre sus muertos un rostro que le sea propio, un "soy" convincente. Quiere rescatar la plenitud de sus sentidos, un mundo más concordante. Recurre a la fábula y el contexto real no tendrá palabra en su discurso. Vuelve a Meath, a los dominios de Ard Rí, emperador de los estados célticos de Irlanda. El vago rumor de un nombre, Dunsany, lo vincula a esa tierra y a sus leyendas. Funda su literatura. Sabe irrecuperable la conciencia de ese tiempo sacro, múltiple e integrado, y acoge a sus nobles héroes en las ficciones de un soñador "hasta que los dioses olviden" (101, Tomo I).

CARACAS, 13 DE FEBRERO DE 1983.

## PAPINI, UNA EXTRAÑA FORMA DE LA ESPERANZA

*...y tan alta vida espero que muero porque no muero.*

SANTA TERESA

Los recursos de lo fantástico parecieran ser infinitos, sólo un estricto y definido marco de reglas puede ser soporte de algo que pretende situarse entre la invención más absoluta y la realidad. Su fin es la verosimilitud: crear en el lector una interrogante. Pero, más que una simple pregunta; una *duda*, una intratable disyuntiva que, después de haber agotado el espacio de la lectura, el “tempo” de la escritura, sigue allí, impenetrable, irresoluble. Esa duda le da forma al discurso, es su principio y su figura última.

Papini obtiene, sin proponérselo, su imagen reflejo en el principio temático de su obra. Sus cuentos están relacionados a un todo, se escriben bajo una sola óptica, la del hombre —acaso él mismo— disponiéndose a enfrentar su disolución, sin haber conseguido una salida, un resquicio salvador. ¿Hay redención posible? Esa es la interrogante, en ella oscila el péndulo de la duda, la monótona insistencia, presente en el hombre, que sobrevive al vacío: esa extraña forma de la esperanza.

Papini narra la peripecia del hombre escindido que lleva en su memoria una herencia reciente: la muerte de Dios; y al exponerse porque sí, porque es uno de los modos del destino, a ese vacío esa ausencia, se siente ajeno en su cuerpo y, paradójicamente, mientras puede respirar e intuir todas las fracciones del tiempo, comprende que su esencia es el devenir, el declive. Pero ya no sabe mirar al cielo para urdir un paraíso.

No hay nadie, el verbo divino perdió consistencia. Babel ha triunfado, el hombre ignora los signos, las inscripciones que moldean lo infinito.

Este desconocimiento lo separa de sí mismo, lo escinde. Busca en el *Espejo que huye*<sup>28</sup> la causa “metafísica”, pero “todo intento por revelar el secreto de estas transformaciones es un salto en el mundo de lo imaginario, de lo inconcebible”.<sup>29</sup> Ese desafío constante a lo desconocido es el punto que engendra su obra. La base de una conciencia doble, rebelde ante la efímera sustancia humana, desprecia lo que es: “Vedlos, esparcidos por el mundo, como suspendidos por una catástrofe que los trasmutará en fantoches pensantes, en estatuas desesperadas”.

Esa antagonía, ese perfil esquizoide trama lo fantástico<sup>30</sup> en su escritura. Quizá como muchos de sus personajes, a ser lo que es, y busca en la muerte, el acto más digno del hombre, la causa de Dios. ¿Cuál es la forma del bien morir? El bien con respecto a Dios. Es decir, según la idea de Dios, de la excelente perfección de todas las cosas y todos los tiempos, de lo eterno.

El suicidio se convierte, entonces, después de ese taimiz, en el acto falto de resignación ante lo que se es. El personaje de uno de sus cuentos, lo refleja.<sup>31</sup> Es un teorizador del suicidio: “la más grande y más hermosa vida posible y no la veía a mi alrededor”. Su pensamiento tiene la forma del deseo, no la realidad. Papini, recurre al “exceso” metafísico dentro del género, como quien no ha olvidado que explicar a Dios es una forma de Comprender el tiempo, de vivirlo integralmente, en los instantes eternos

28 Giovanni Papini, *El espejo que huye*, Franco María Ricci Editor, Parma Milano: 1976.

29 G. Papini, *El crepúsculo de los filósofos*, Editorial Mateu, Barcelona-España: 1965, p. 45.

30 Hablamos siempre de lo fantástico como género, como lo define Todorov: Como ese caso particular de la visión ambigua que limita entre lo extraño y lo maravilloso.

31 Por razones de estilo cito el título a pie de página. *No quiero ser más que el que soy*.

de su sucesión y hasta en la intransigencia formal que lo consume: la muerte.

La confusión entre la vida y la muerte, sueño y realidad, que entreteje el hombre, y su civilización, logra mostrar uno de sus extremos cuando el mundo, la especie y el más pueril sentido de unicidad se descubren soñados por alguien. Esto sucede cuando el personaje de la Última visita del caballero enfermo descubre que es la sustancia del sueño de otro y, como consecuencia que cuando su soñador despierte él dejará de existir. Pero, este personaje, como los otros, tiene una idea que lo obsede: la perfección, y digo una idea que lo supera porque su límite es la falta de realización: es otro quien lo sueña. ¿Acaso Dios?

Suicidarse es también, un recurso para matar a nuestro otro yo. El doble es, entonces, una figura recurrente tanto en el nudo reflexivo que sustenta la obra, como en lo fantástico que busca la escritura como forma. Así sucede en *Historia completamente absurda*. El doble, un escritor desconocido, lee su novela que no es sino el retrato de quien la escucha, y cuando termina la lectura, el escritor salta al vacío: su personaje ha muerto. El personaje es un juego de espejos que se conjuga entre el escritor y el lector, este último se sabe hecho desde ese instante, para la muerte.

A veces, convencido de la supuesta banalidad del juego, Papini, recurre a las sentencias. Hace crecer el nudo reflexivo para imprimirle el tono de moraleja al mensaje. Sin advertir que su escritura lleva la forma unívoca del espectro creado por el pensamiento para vencer a la muerte: la duda.

“Inmerecidamente olvidado”, Papini, logra la pureza de una tradición, como la fantástica, propagada desde *Las mil y una noches*.

CARACAS, 19 DE DICIEMBRE DE 1982.

## CON EL DIABLO AL LADO

*Al querer encender la antorcha de la vida,  
me vi envuelto en un mar de fuego.*

GOETHE

El ingenio divino que concibió en sí, desde las más babosas y repugnantes sustancias hasta la perfección del horizonte, debió ser promiscuo. Esa capacidad de fragar lo infinito, implica, de alguna forma, la inmoralidad. Toda revelación tiene su infierno, su muerte, su descenso. Es más allá de la candidez, de lo intocado, de las cosas que brillan bajo los rayos magnánimos del bien que, necesariamente, debe hallarse la idea engendradora. Hacia ella, con aciago afán, hemos visto correr y perecer a muchos de los personajes de nuestros libros, a muchos hombres, a muchas de nuestras noches imposibles para el deseo. Los vemos y nos vemos derrotados, y sin embargo, algún tipo de energía hostil mantiene la llama, el rictus de los brazos que pretenden la totalidad. “Ningún hombre puede zafarse de su destino —dice Mefistófeles— desde la cuna hasta el sepulcro. Aspira a todo y ese todo sólo se ha hecho para Dios”.

Dicen que el hombre que pactó con Mefistófeles existió verdaderamente. Astrólogo, alquimista, pseudohumanista y otros confusos títulos fueron el traje de su paso por el mundo, heréticas las proposiciones que sus malas compañías le sugirieron. “Non Castigavi iactantiam”, le oyeron pregonar en un mesón de Erfut hacia 1513. Pero antes Franz Sickngen, en Kreuznach, lo escogió como preceptor de sus hijos y pronto descubrió su burla, su aliento hetereodoxo: “Turpissimum fornicationis genus”.

Los eruditos saben que el príncipe-obispo de Wanmberg, le pagó 10 florines de oro al Dr. Fausto para que le hiciera el horóscopo. Murió en Staufen, con los mismos fulgores, los mismos misterios, entre los enigmas que en vida prodigó, hacia 1540. Si esto es así, si el Dr. tuvo carne y leyenda, la existencia del otro personaje, el demonio con quien negocia, queda tácitamente admitida. El principio de fe que salva una historia.

Los deseos del espíritu son totales, difíciles. Goethe rescata al personaje, su leyenda y logra la atmósfera, la omniscencia de las cosas eternas que obsesionan a los hombres. Fausto, ansioso, se enrola en la travesía hacia la consecución de sus deseos. Se sumerge en el misterio, deberá morir y renacer. Llegar hasta el olimpo de las Madres, al mundo de las cosas no nacidas, sin espacio, sin tiempo. Y así, extensa y ambiciosa, fue la tarea misma de Goethe, ardua su búsqueda, exigente. Como poeta quiso lo inconmensurable. Renovó por años, hasta poco antes de morir, los intentos del texto definitivo. En 1816 dicta el primer esbozo, en 1826 redacta la segunda parte y sólo en 1831, no del todo satisfecho, pudo juzgar terminada su obra.

Veamos en ella, los términos del pacto, las premisas del demonio. Mefistófeles desprecia la ceguera y la confusión del hombre: "fanáticos". Ocupa el puesto del bufón. "Un bufón y un visionario... Los dos cerca del trono. El loco inspira... el otro habla". Cuestiona el lenguaje, él que es casi un sofista en sus exposiciones, asistente regular del "Collegium Logicum", cuestiona las palabras, denuncia sus falsedades. Acaso por ser, en un tiempo, divino el verbo, Dios mismo, entra en el campo de negociaciones que son propias del demonio, Esa es su tarea, el destino que le ha sido conferido para la eternidad: la negación. Pero no está solo, en "El sueño de noche de Walpurgis", el escéptico declara: "Diablo equivale a duda. Este es mi territorio". Tiene ciertas convicciones: aunque busquemos inspiración,

elevación, meditación, comunión, exorcización, Luces, Musas, delfines de oro y espíritus perfectos, resulta imposible salir de nosotros mismos. Su tiempo es el presente, en el pasado se halla su culpa y en el futuro su castigo. Su ilusión, su imaginiería pertenece a la alquimia, al ocultismo, a la hechicería. Fuerza los recursos en sus espectaculares ensayos de omnipotencia. En el caos y el delirio celebra sus festines. Sus armas son la astucia y la farsa. Pero como todos los demonios, caídos, derrotados sustancialmente, lo harta sus territorios. "Aquí, como en todas partes, se rinde culto a la sensualidad y se cree tener lo que se apetece cuando en realidad lo que se toca es feo y sucio". Inventó el dinero y extasia a los hombres en su codicia. Hace milagros al estilo de Cristo, pero cuando ahonda no puede evitar la espectacularidad y el azufre. De algún modo, es un proselitista, predica la contra-salvación. Es afortunado, la conciencia de su enemigo lo sostiene y define. Participa de lo trascendente es la sombra necesaria. Triste es la suerte del hombre que no consigue grandeza en ninguna de esas dos aguas. "Él es la luz, como yo las tinieblas; para vosotros queda el día y la noche". El diablo promociona las leyes naturales, los apegos del cuerpo. Nos resulta extrañamente familiar.

Fausto desea lo Bello, no aspira a lo eterno, sino a la totalidad: "llevar en mi pecho el destino de la humanidad, como si yo fuera eternamente ella y, lo mismo que ella, estrellarme al fin". Mefistófeles debe aplicarse. Tras una serie de pruebas, en lo hondo, en lo transmutable le entrega la llave para llegar al mundo de las Madres, a los excelsos arquetipos. "Acción, transformación, evolución, el eterno juego del Pensamiento Inmortal". Pero no triunfa.

Margarita desde un principio, pone en serios aprietos a Mefistófeles. El pacto, lo intuimos, se romperá, la fuerza de algún espíritu celeste, espléndido y definitivo, y su fe, ese gusanillo, liberarán al Dr. Fausto.

“Ha logrado entretener con su locura el destino que le acechaba”. Intentémoslo entonces, en todo caso ya deberíamos estar acostumbrados a la presencia que, a nuestro lado, sonriente, asoma su pie de caballo”.

CARACAS, 21 DE NOVIEMBRE DE 1984.

# UNA FÁBULA DE LA HISTORIA

*Quien haya leído a Heródoto no necesita leer otra historia.*

SCHOPENHAUER

Un hombre interpreta hechos, los relaciona, los sopesa. Su mirada escribe y describe, mientras para justificar en la realidad su ensayo, su obra, expone los fundamentos de su reflexión. Es Heródoto que opina, duda y busca, en sus *Historias*, la mejor manera de contrarrestar el olvido. Pero no juzga. “No me meteré yo a decidir entre ellos, inquiriendo si la cosa pasó de este o del otro modo”. Relata sus recuerdos. Y no siempre obedece a la precisión; como los chismosos decentes se permite, a veces, decir el pecado y no el pecador: “La verdad es que cierto sujeto de Delfos, cuyo nombre conozco aunque no manifestaré...”. Urga en la sustancia de la condición del hombre griego. Lo narra contemporáneo y también en su memoria, en las pugnas y las costumbres que lo anteceden, Y es como si Herodoto mismo se narrase. No puede excluirse, sus viajes, sus preferencias forman parte de lo escrito. Es su experiencia, su investigación del mundo objetivo, desde el mundo propio del hombre, de sí mismo. La objetividad se desplaza. La historia sólo necesita ser verosímil, no le debe nada a la realidad, a no ser el fugaz objeto que él se empeña en retener, en relatar.

Esta proposición no sólo hace a la obra de Heródoto sumamente entretenida, sino que propicia sugestivas ambigüedades. Descubrimos a esa seriedad llamada historia, interferida por juegos privados, por sucesos de dudosa fiabilidad como la anécdota de Polícrates y el

anillo de esmeralda, o la obsesión del Rey Candaules por la “que perdió la corona y la vida”, o el macabro robo del tesoro del Rey Rampsinito que, según común acuerdo de los filólogos, fue tomado de los textos de un anónimo poeta egipcio, sobre las extraordinarias hazañas que Ramsés III (dinastía XX, 1209-1178 a. de C.) jamás realizó. ¿Confusiones de un historiador primitivo o la continua tentación de la fábula?

Siglos después, Heinrich Heine en su *Romancero* (publicado en 1851) vuelve a relatar la historia de “Rhamis-sentia”. El arquitecto real había construido y diseñado una suerte de bóveda para las incalculables riquezas de su monarca. Al morir le revela a sus dos hijos como único testamento, la piedra clave que deberán oprimir para acceder al tesoro del Rey, Dueños del secreto se dirigen al palacio. Pero uno de ellos engrillado por una trampa le pide al hermano —no se determina si por la fuerza de la ambición o la de la vergüenza— que lo degüelle. No deja indicios, no lo descubre, salva su rostro, su identidad. Por órdenes reales se expone el cuerpo decapitado, única prueba del robo, en la plaza. El hermano vivo embriaga a los guardias y rescata el cadáver. Rampsinito abrumado por su astucia quiere seducirlo a través de su hija y lo captura comprometiéndolo en matrimonio. Pero la bella princesa, al despertar, encuentra en su abrazo al brazo gélido del hermano muerto.

Hecateo de Mileto inicia a Heródoto en el método empírico e inductivo que en efecto utiliza. Es impecable y fiel la relación que hace de la Batalla de Salamina o la de Platea. Pero sabe imposible el conocimiento objetivo. Y en un gesto que los críticos, probablemente, han calificado como “arte narrativo ingenuo”, va más allá, linda con la ficción, y retiene lo extraordinario, lo que precisa narrarse, la aventura individual, el perfil humano: su búsqueda. De tal modo que lo mítico, lo fabuloso no deja de ser parte de la realidad, el objeto de sus *Historias*:

También existe otra ave sagrada que se llama Fénix. Yo sólo la he visto pintada, y de hecho aparece muy rara vez (por lo que me han dicho los habitantes de Heliópolis, sólo cada cinco siglos) cuando se le muere el padre.

Describe minuciosamente las costumbres, las tradiciones, los acontecimientos que conformaron el poderío de los persas. Y con la misma rigurosidad, muestra su grandeza cifrada en los sueños premonitorios de Astiague. “A este monarca le pareció ver en sueño que su hija despedía tanta orina que no sólo llenaba con ella la ciudad, sino que inundaba todo el Asia”. Más tarde, cuando Mandana ya es esposa de Cambises, Astiague volvió a tener “otra visión en la cual le pareció que del centro del cuerpo de su hija salía una parra que cubría con su sombra toda el Asia”. Inútilmente trató de matar a ese engendro, Ciro, su nieto: el imperio estaba previsto.

La razón no protagoniza la historia, no la define. Una constante y enigmática correspondencia con los dioses inspira y justifica y es causa de las actitudes, de las decisiones, las batallas de esos hombres que Heródoto evoca y relata.

CARACAS, 7 DE AGOSTO DE 1983.

## UNA HUELLA, EL ALBATROS

*Reza bien quien quiere, al hombre, al pájaro  
y a la bestia.*

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

Probablemente como a ustedes, nunca me ha sido depa-  
rado ver un albatros. Un amigo, Hugo, lo propuso como  
tema: El albatros está escribiéndose —sentenció—; des-  
de algún recodo de la memoria se repite en el tiempo y  
deja su huella. Subyugados, buscamos en nuestra breve  
conciencia bibliográfica su imagen, sus costumbres. Al-  
guien recordó de *Moby Dick* “cuando la blanca ave voló a  
unirse a los querubines que invocan y adoran plegando  
las alas”.<sup>32</sup> Otros evocaron su rutina en los dos primeros  
versos del poema que Baudelaire le dedica:

Por distraerse, a veces, suelen los marineros  
Dar caza al albatros, vastas aves de mar.<sup>33</sup>

Y todos advertimos el alto castigo que por su muerte  
se impone a la mano del hombre: El *anciano marinero* de  
Coleridge, fríamente, sin explicaciones, concretó el acto  
de su culpa absoluta:

...With my cross-bow  
Y shot the albatros.<sup>34</sup>

32 Hermann Melville, *Moby Dick*. Editorial Bruguera, Barcelona-España: 1979, p. 228.

33 Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*. Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, Madrid: 1977, p. 18.

34 S.T. Coleridge, *Balada del viejo marinero y otros poemas*. Colección Visor de poesía, Madrid: 1982. Cito a Coleridge en inglés, se debe a que es demasiado injusta la traducción que he manejado en esas partes.

Transida de muerte el ave se torna el más cruel de los espectros. “El espíritu solitario del Polo Sur”<sup>35</sup> persigue al anciano infatigablemente. Lo reduce a la errancia: “An agony constraineth him to travel from land to land”.<sup>36</sup> La fatalidad detalla el perfil del poema:

El hombre ha sufrido penitencia  
y más penitencia tendrá que sufrir.<sup>37</sup>

El albatros de Coleridge es la alegoría del Redentor —esa dádiva que eternamente le estamos debiendo a Dios —agredido una vez más por lo humano:

Por El que murió en la Cruz  
con su cruel arco abatió para siempre  
al inofensivo albatros.<sup>38</sup>

En sí mismo, el hombre es un transgresor. De todos los componentes del universo, acaso sea el único que ejerce prolijamente el error. Su ámbito es el límite, el equívoco: su inteligencia no es apta para la verdad. Cautivo de un destino que nunca acaba de comprender, juega a los ponderables de la razón mientras se somete al desamparo y satisface su necesidad de castigo. Propaga la muerte y padece gustosamente. Un viejo marinero es acosado por el albatros. Blanco y armonioso el ejercicio de su vuelo. Cándido, inmaculado; casi arcángel, nos derrota constantemente:

En vez de la cruz, el albatros  
colgaron de mi cuello.<sup>39</sup>

---

35 *Ibid.*, p. 45.

36 *Ibid.*, p. 60.

37 *Ibid.*, p. 47.

38 *Ibid.*, p. 45.

39 *Ibid.*, p. 25.

El mundo de Coleridge, al igual que el de Melville<sup>40</sup> es “un mundo de castigos enigmáticos y de culpas indescifrables”. Si Coleridge sigue el itinerario de un marino que violenta y depreda la pureza, el retazo de luz, de esperanza que su destino le otorga y delega su vida a la melancolía; Melville recrea la travesía de un capitán que necesita vencer su monstruo y es vencido. Ambos identifican el mismo espíritu en esta ave marina. “Acuérdate del albatros: ¿De dónde viene esa nube de asombro espiritual y terror pálido en que ese blanco fantasma navega por toda imaginación?”<sup>41</sup> Este pájaro que tan sólo verán los hombres del mar, los hombres sometidos al viaje, al trance, a lo imprevisto, tiene propiedades que superan su condición aérea, por su blancura o el alcance de sus alas. “Es absolutamente inconcebible que esta cosa gloriosa sea desconocida por la gente de tierra adentro”.<sup>42</sup> Espléndida ave, diestra en los rincones de infinito que el cielo protege.

Para los alquimistas, los pájaros elevándose expresan la sublimación; descendiendo, la precipitación y condensación. Y a pesar que, como manifiesta Charles Dubos, “Entre las palabras que el genio de Baudelaire ha marcado con su huella, la de *espiritualidad* figura en primer lugar, es justamente en su poesía donde el albatros abandona el Vuelo (su espíritu). Y se nos muestra torpe y lento en tierra.

Este alado viajero ¡qué inútil y qué débil!  
él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!<sup>43</sup>

40 También la imagen del ermitaño de Coleridge en Melville “Cada cual con su tronco hueco, como si hubiera dentro un ermitaño y un crucifijo; ahí duerme su pradera, allí duermen sus ganados” (*Moby Dick*, 27). El círculo recomienza. Una sola obra se escribe constantemente, una misma mano ejecuta el gesto contagiado de eternidad.

41 H. Melville, *Op. cit.*, p. 227.

42 *Idem*.

43 Charles Baudelaire, *Op. cit.*, p. 18.

Ha perdido majestuosidad. Posado sobre el mundo, su cuerpo se deforma, le incomoda su grandeza. Como el poeta y todo pájaro, el albatros de Baudelaire, cuando no vuela y desciende, se condensa, es un

exilado en la tierra, sufriendo el griterío  
Sus alas de gigante le impiden caminar.<sup>44</sup>

Los tres autores se suponen. Coleridge previó a sus seguidores —aunque es muy probable que otro libro contenga un albatros más antiguo—, Melville y Baudelaire lo reconocen. El albatros sigue escribiéndose. No es imposible que un día desista: deje de ser pájaro y se resigne a la sola palabra que lo nombre.

CARACAS, 12 DE JUNIO DE 1983.

---

<sup>44</sup> *Idem.*

## DE LA ESCRITURA

*Vengo buscando un tema y hasta hoy lo  
busco en vano:  
Llevo ya seis semanas en inútil porfía.  
Como ya soy un hombre decaído y anciano,  
quizá mi corazón un buen tema sería.*

WILLIAM B. YEATS

La máquina, el papel en blanco, la dificultad, son los elementos clásicos de cualquier disertación sobre lo poético. Hablar del fenómeno de la escritura no tiene nada de original. Pero tampoco somos nadie para excluirnos de esa tradición, y mucho menos aventajarla. La reflexión sobre la palabra, sobre el oficio de la palabra ocupa varios de los anaqueles de la biblioteca de Occidente. No se ha conseguido la definición justa, el retrato absoluto de esa actividad oculta de la palabra, íntima y secreta, que genera la escritura.<sup>45</sup>

Escribir es un proyecto que justifica la vida, la sustituye. Es una de las formas de la esperanza que nos sostiene en el tiempo. Persistimos a pesar de los serios límites, de la irrevocable distancia entre el mundo y la palabra. Imposible vestir de lenguaje esa voz, hecha de silencios,<sup>46</sup> murmullo que reside más allá de las cosas y no es su sombra sino su luz, se buscan fórmulas, el poeta se adiestra en lo intratable. Es cuestión, según el Dante, de recoger las hojas dispersas del gran libro del mundo y en un momento, inesperado, “sustancia y accidente al fin se juntan/ de esta manera y así mis palabras/ son sólo su

45 Quizá lo cierto sea que la escritura, como el universo, pueda asumirse de infinitas formas.

46 Perdónese la contradicción, son vacilaciones propias del ser.

reflejo..."<sup>47</sup> Es el artificio de un experimento que, como decía Rilke, aspira a "transformar la Tierra". El escritor, como vemos, es hombre "expuesto al error de una tentativa necesariamente un poco más larga que su vida".<sup>48</sup>

En el momento de la escritura, la realidad, su memoria, se torna un foco que alcanza su mayor fulgor y desde su eje, estático y fundamental, contamina la palabra y la hace fluir hacia la lenta "transcripción de una intuición que se asemeja al amor por inalcanzable y total: la obra. Ese es el objeto del deseo. Un insondable presentimiento vincula al poeta a un proyecto concebido por la necesidad de superar lo real, de recobrar una palabra perdida y como toda necesidad primaria, elemental, es una argucia que posterga la muerte. La muerte hábilmente promocionada por el orbe en que vivimos. Nada llega a su extremo, nada se vive cabalmente, una colección de desaciertos conforma lo humano. Pero "¿Acaso la mediocridad de nuestro universo no depende esencialmente de nuestro poder enunciativo?"<sup>49</sup> Cuando el escritor se hace esta pregunta comienza a cuestionar su oficio, lo pone en entredicho. La literatura, entonces, toma un perfil esquizoide. Un ojo enorme se separa y enfoca el acto mismo que realiza su cuerpo: escribir. Desde allí, en frente, o sentado al borde de la ventana, inicia su descripción, detalla los rasgos específicos de su actividad.

Laurence Sterne asume esta condición para nosotros sus lectores y es personaje y narrador, doble protagonista de una novela, más bien la parodia de su novela, donde la historia del Tristram Shandy comprende la suya propia ante las palabras. "Hoy cuando escribo este libro para edificar el mundo, es el nueve de marzo de 1759".<sup>50</sup>

47 Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, "El Paraíso", Canto último.

48 Maurice Blanchot, *El Libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Caracas: 1969, p. 109.

49 André Breton, *Apuntar del día*, Colección Letra Viva, Monte Ávila Editores, Caracas: 1974, p. 18.

50 Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, Editorial Planeta, Barcelona-España: 1976, p. 87.

Samuel Beckett va más allá, hace de este dilema un personaje particular: Malone, una figura en disolución que desteje la red en su fractura, en la parte sutil, defectuosa del hilo. La crítica del lenguaje conforma el discurso. Una tras otra las imágenes son materias del proceso creador. El hecho mismo de escribir el libro es el centro de lo narrado, su anécdota —si puede hablarse de tal categoría. Un hombre que labra su muerte, una figura agonizante invade la novela y de su aventura conocerá la intensidad del deseo y jamás su satisfacción. Día a día posterga el desenlace, debe realizar su proyecto. “Cuando haya hecho el inventario, si mi muerte no es inminente, escribiré mis memorias”.<sup>51</sup>

La escritura es un prodigio que promueve la carencia, evoca lo ausente. “Pienso que la poesía entera es un juego. Una real inapetencia de felicidad”.<sup>52</sup> Nace de la falta de conformidad, de adecuación con el mundo, cuya crueldad e incoherencia escasamente puede vencer la palabra. *Enfermos, vacilantes*, los poetas habitan la tierra sólo para negarla, para cubrirla de palabras, palabra eco de una divinidad difusa e imprecisable.

Largo y arduo el camino de la escritura siempre tiende al equívoco cuando se lo quiere represar en el rictus de la razón. Otra tendencia humana corre con la misma suerte y la misma desesperación: el amor.

CARACAS, 22 DE MAYO DE 1983.

51 Samuel Beckett, *Malone muere*, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial-Lumen, Madrid: 1973, p. 14.

52 A. Bretón, *Op. cit.*, p. 63.

## WEEK-END

*Afuera llueve y hace frío, gordo.*

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE,  
*LA FELICIDAD, JA, JA, JA...*

Olvido a los inquisidores de barbas largas y empiojadas, los deformes, los aciagos personajes de la desdicha. A los ineficientes grifos de mi apartamento y a la única hora de agua, de seis a siete, cuando debía lavar el baño y poner la ropa en remojo y limpiar los platos y el horno, la nevera, el piso y la ropa fina. Vuelta completa. Estoy en el Concorde, en el centro (o en el ápice, según la dirección del deseo), en el mundo de los posibilitados, del aire limpio, del *savoir vivre*. Estoy con mi marido, con los recién, adquiridos (duro y quincenal detrimento de mi sueldo) bikinis brasileños. El tesoro de la seducción y sus candentes anuncios. Estoy con mi marido en el Concorde y no puedo sino ser feliz. No he olvidado a los niños, por supuesto. Un retrato reciente abulta mi cartera, en silencio, bajo las cien gotas de *collagen cream* que garantizan el transcurso invisible de la vida, la juventud, su gesto que no su tormento. He alcanzado metas, estabilidad, seguridad. Recompensas como este *week-end* lo certifican. Verdes de envidia quedaron los tersos y desasistidos rostros de mis congéneres, de mis amigas que en el fondo, lo sé, por eso no tengo remordimientos, necesitan del feliz día, de mi cara al sol, sin urgencia, con suavidad. Una alegría dócil, aunque un poco más allá del todos juntos al hogar, calentándonos en los densos paquetes de la televisión, fieramente, en su hora pico, las nueve de la noche.

Me ocupé de todo. Treinta y cinco teteros medidos e higienizados, una lista de instrucciones precisas para Mary, tan condescendiente muchacha conmigo que la instruyo y la envió al liceo nocturno. Algo tonta se sabe, pero yo cumplo con mi deber, cada uno en lo suyo y sin molestarse: ella con mis hijos, que yo cuido a mi marido en los actos de clausura de la convención de gerentes de personal y su seminario "Forjamiento, retención, manutención y mejoramiento de recursos humanos".

El Concorde o la dicha, ¿qué diferencia puede haber? Midámoslo por hora de trabajo, casi una quincena resumida en tres esplendorosos días de ocio y piña colada. Bien me puedo sentir feliz: debo hacerlo y si no llueve que se las arreglen con el Nazareno. Yo, a punta de sol, he logrado recuperar las delicias del edén, soy en cada parte (algo de celulitis es inevitable) una chica dichosa, una mujer realizada. Un mundo de sensaciones brillantes, oleaginosas, candidas, me invade y yo no me resisto. Se puede ser como "ellas" al obtener la suite *number three*. ¡Bien, qué bien me siento! Estar viva tiene su costo, pero lo vale, de que lo vale, lo vale. Tiene razón el psiquiatra con eso de aprender a valorar, y la hora a doscientos cincuenta, gracias a la salud financiera que sus sesiones me depararon, estoy aquí, en la dicha.

El baño es de dos puestos, de primera clase. El mundo del placer sabe exactamente cuáles son los espacios de las verdaderas necesidades. ¡Qué satisfacción! el baño, su cerámica, su yacusi empotrado y las líneas, qué fijeza, qué templanza la de los contornos para canalizar la materia que mejor produzco. Yo, que por más que yerre nunca dejaré de ser útil a la tierra. Cuán grande se ve todo desde aquí. Pienso con más derecho y entiendo, como se lo repito a mis amigas, que ceder tiene sus ventajas, una es joven y las causas son tan largas... Con holgura se piensa mejor. ¿De qué nos sirve la verdad?, sólo cuando empobrecemos (miren al país) nos preocupamos por ser honestos. Además, mi marido me comprende, él,

en el fondo, me comprende. Hay pequeñas imperfecciones, insatisfacciones, omisiones, pero ¿dónde está la plenitud? Quizás aquí, en el balcón que estupendamente decorado con muebles de ratán me muestra el océano, su inmensidad. Y el océano es verdadero ¿o no? El balcón es una maravilla parece el mirador único, la ventana de los dioses. El Concorde y sus balcones son un acto divino.

Es hora del coctel. Desde que vivo en el paraíso la comida es mi única preocupación, la rutina que me encaja en el tiempo. ¿Qué habrá hoy para picar? Pulpo, vinagreta, boquerones o los tostoncitos, que digan lo que digan a mí me fascinan. Tostones y piña colada. Yo en mis cosas soy muy auténtica, no peco de extranjerizante. Ojalá que sí, tostones y las dulces manos de José cuando cuele las sugestivas y menguantes gotas de “Coco López”, porque en el Concorde la piña colada se hace con puro “Coco López”. Son sitios buenos y punto. Qué serenidad, qué certidumbre es tener estas satisfacciones de la vida. Nos permiten saber que uno está en el camino justo, uno tiene la razón. No hay por qué hacer escándalo, bien lo aprendí en la universidad: los procesos son históricos. Qué gano, a ver, díganme ustedes, con llenarme una mañana de pancartas y cercar mi camino con cuatro frases que probablemente me lleven al sepulcro, sin pena ni gloria. ¿Cuál la responsabilidad social? ¿Cuál la esperanza?, si me siento tan viva aquí, mujer de transición, que trabaja con respetabilidad y es madre sin censura y disfruta de películas porno contigo, papacito. Debemos alimentarnos asiduamente del maná del sexo que ratifica nuestro logro matrimonial, me corrijo, que afianza la pareja, su solidez. Tú sabes que yo me casé por mis padres, a mí el matrimonio, la institución, me importa un rábano. En las sedosas texturas, que ésta bien llamada sucursal del cielo, dispone en nuestro lecho, se ejecuta la prueba, el sudor, el calor, la fruta del amor, su medida, su temperatura, su salud. Uno afirma cada cosa desde estas alturas y ante el mar y esta brisa... No. No puedo creerlo. Después de pasarme una

semana conjurando pipotes con agua, después de esperar las gotas de su ansiada liquidez como al mejor de los amantes, el más fugitivo, no me digan que hoy, cuando estoy aquí, entre otros milagros con agua corriente, hoy justamente, se pusieron de acuerdo el yoduro de plata y la combustión intensiva de velas benditas, y va a llover. ¡Qué viento! ¡Ay! la visera de pajilla thailandesa. ¡Ay! se va...

Llueve. No podré ver el atardecer desde la piscina como es lo habitual. Una nube negra sobre el Concorde. Sobre la felicidad, una nube negra. No importa, El hall es muy agradable y pronto llegará la hora de comer y podremos ahondar simpatía con los García, tan gratos, tan divertidos, tan felices. Puedo olvidar la nube negra. Mañana habrá agua y serán más fáciles de recordar los pasillos lustrosos de este templo.

## EL SEDUCTOR EUNUCO

*Miénteme más, que me hace tu maldad feliz.*

OLGA GUILLOT

Ya no llegan los príncipes, ni son azules. Kore, la doncella, carece de raptor: lo han banalizado. Kore muere sin profundidad. Encogida nostalgia: roja, una rosa atraviesa el corazón. ¡Ay! el corazón, palabra difícil, órgano difícil. Ya no es suficiente detenerse y esperar: nadie vendrá. A no ser los modelos devaluados de esos entrañables artífices de la pasión que persisten en su memoria.

Degradado el gesto del amor, no hay caballeros y las princesas parecen tristes en el abrazo del sofá, frente a la “Ronda de piedra”. ¡Ay! los suspiros... Se deshacen sus días y nadie crea la ilusión necesaria. Los buenos seductores han desaparecido acobardados, probablemente, por los excesos de Don Juan (violar monasterios, hablar con los muertos) o por los suicidios románticos. Que dan las malas versiones. Ya ni es mucha la desdicha que promocionan. Pronto descubrimos Sus rostros elementales, oblicuos. Esta decadencia. Seductores que se olvidan porque no importan, se les ve la costura, la torpeza. Sin vocación de grandes amantes, confían demasiado en su mentira.

No estamos hablando del amor sellado, inacabable. ¡Son tan exiguas y patéticas las figuras de Tristán e Isolda, de Abelardo y Eloísa, aunque siempre conmuevan como todos los imposibles! Estamos hablando del hacerse del amor, de sus rodeos, de sus breves instantes. Jugar en el deseo es saludable. Pero el

seductor si es buen jugador debe tener moral: las apuestas se pagan. Cuando el seducir se transforma en un ejercicio distraídamente social, caemos en el lamento —o en el sofá— Vivimos rodeados de sospechosos acróbatas de la pasión, de seductores eunucos. Seductores que olvidaron a la mujer, su obsesión más natural, por el dominio y las dañadas presunciones de sus complejos. Incapaces de mantener el deseo, esa fluida transparencia del ingenio, su sueño se empobrece; no refleja el alma de su doncella. La ilusión que crean es del todo fatua e inconsistente: pierden. Los abate la incertidumbre y la tentación: su amor es un fantoche.

El primer seductor, el promotor de la especie, debe haber convocado el amor, su discurso. La magia y el deseo que prometían eran un incentivo para la más total de las entregas. Luego (siempre desde la hipótesis, desde el quízá) las mujeres, entienden del amor porque lo engendran, creyeron y supusieron que esa era la finalidad más sublime. Fue lógico someterse a ese encantamiento, a la sabiduría de un hombre que hacía de ellas un objeto para adorar, que las descubría la más sutil y divina creatura. Era una forma de ser poderosos. Pero con el tiempo, causa de todos los deterioros, de todas las menguas, el hechizo se convirtió en una estúpida felicidad, más tarde en una imposición, en una fatalidad de su sexo. El seductor, aplastado por sus derechos, perdió facultades, se redujo a una fórmula.

El paisaje queda desierto, la mujer está sola, tiene tiempo para pensar: revisa teorías y explicaciones, entiende que su género, la cifra de su cuerpo, es un destino en sí mismo. El principio de la vida y de la muerte son inherentes a la condición de su pensamiento. Lo incomprendible, los misterios, la locura o cualquier otra dolencia del alma, no la ponen fuera de sí pues su mundo no niega lo infinito: lo contiene. ¡Ay! ocultos poderes. La naturaleza es femenina. Y he aquí la creatura. ¡Cuál hombre se envanecerá de poseerla, cuál el certero seductor que intuya su deseo!

Ellas siguen en el sofá, pero no tan desoladas. Se ejercitan, destejan en sus noches la trama de una historia secreta puede haber algunas gardenias y comprenden que no todo lo que tiene corazón tiene dueño. Tratan de olvidar un juego que las fastidia. Y si es necesario, inventan a sus amantes, aun con el riesgo de ser víctimas de una parodia que siempre les ha tocado padecer: por un abrazo, por una exquisitez de la caricia. Toleran, hasta el extremo, el tiempo, la vida y su vientre —esa cárcel y esa promesa—. Entonces, sonríen. Han podido prescindir de esa palabra, inventada, seguramente, por el desvarío de la ambición más desproporcionada, o por la estridencia de los optimistas: la felicidad. Han aprendido a vivir. Toleran y sonríen al crepúsculo. Rescatan su posibilidad de sueño, descubren que más allá de la casa y la verja, hay un mundo que puede pertenecerles: no es tan difícil ser alguien.

Pero a cuestras, en lo más íntimo de su corazón, levantan la huella de una intratable melancolía: “la dicha de tu amor mentido”.

CARACAS, 21 DE AGOSTO DE 1983.

## EL INSEGURO

*Cuando uno no puede librarse de sí mismo,  
se deleita devorándose.*

E.M. CIORAN

Ahora le tiemblan las manos, tiene la cara escamada, el resto turbio del daño de siempre en los ojos. Algo que no ha borrado el rímel, las sombras, ni el blusher "tropical rum", mucho menos los aromas frustrados del "Água Brava". Ha empeorado. Ahora le sudan las manos, y su máscara se torna imperfecta. Los otros que siempre intimidan y asedian y cuestionan, los demás que juegan a la fórmula, lo advierten. El inseguro es un antiguo personaje. Bastardo, aunque reciba pequeños destellos de las aceitadas armas de los dueños: desde su atuendo, desde el delito de la impuntualidad, hasta lo pomposo de sus extremidades sospechosamente dispuestas para el abrazo. Lo agobia la imprudencia. Los otros son críticos, enigmáticos, enfáticos, hasta inteligentes. Constituyen verdaderas cofradías.

Disminuido por no haber chocado dignamente contra el hombro del oficial armado (como el hombre de la ratonera que ya conocemos), envilecido por no poder siquiera coronar la dicha de la traición, el inseguro hace de sí un personaje. Avergonzado, oculta su rostro cierto, exaltando el mórbido pudor: su secreto llamado a la compasión.

Termina por ser un gran soñador. En su sueño todo es compensación. Allí protagoniza sin contratiempos, sin afligir su endeble determinación. Sin decisiones, ni ambigüedades. En el sueño los efectos son mágicos,

definitivos, no hay evolución decantada, progreso paulatino. En el sueño las cosas son la justa medida de su mirada. Por eso sus encierros, sus depresiones para dejar de existir, para dilatarse, para librarse al fin de los jueces, de los críticos, de los sabios que sentencian el valor de su alma.

No puede. El inseguro suele adorar los imposibles. Las frases donde ensalza al héroe, al descubridor, al genio, lo invaden. Se conmueve hasta las lágrimas cuando alguien lo invita a participar de la historia. Está lleno de formas exuberantes, de exigencias ampulosas. Pero esas magnánimas proezas, que su mente enferma termina por venerar, lo sumergen en un estado lamentable, lo proscriben al cuarto donde lame las heridas de sus manos, donde habla con los inútiles y los desprecia y se llena de polvos y omisiones, hasta que vuelve a descubrir, por la fuerza del sueño, elementos suficientes para tener derecho a las calles, al proyecto.

Mientras tanto, el inseguro se divierte en la puerta de la tienda y reduce el vientre flácido de la negra de los dulces, para adosar en ella una fantasía, algún resquicio de su imprudente perversidad.

En cualquier momento lo reconocemos. Percibimos los acordes de su imaginación viciosa, ese sentirse hasta el final un pusilánime y caminar con miedo en la vereda de los competentes, de los ilustrados, de los poderosos. Lo reconozco, lleva el mismo traje, el mismo color en los zapatos retenidos.

Trafica con la incompetencia. Para un inseguro los enfrentamientos son terribles, el sopesamiento, la mirada de los otros, lo llenan de turbación. Inhala. Exhala. Trata. Ellos enfrente, ignorando, quejándose de lo incómodo de la situación, de la ilícita manera de estar. Tiraría de los afectos que llaman y te juzgan con sus infinitos dedos índices, con sutiles miradas reprobatorias. Se esmeran en hacer deliciosa la sonrisa petrificada, el gesto

infartado de los pómulos, el asombro impublicable, Sin embargo, sigue en su silla. Aunque sinceramente, hubiera sido menos fastidioso escapar, menos agobiante. Pero el inseguro siempre quiere superarse, superarlos. Es el protagonista de todos los dramas, es el hombre de los papelones, de las risibles muestras de indiferencia, de austeridad. Sólo puede soportar los aplausos. La dificultad lo devuelve al caos, a la incertidumbre. El inseguro huye, esto no es novedad; tarde o temprano alguien lo descubre.

CARACAS, 10 DE JUNIO DE 1984.

## CAVILACIONES DE UN ASPIRANTE

*Uno se queda aquí, huérfano, en la ribera  
lejana o en la escollera. Luego viene la  
mueca que es el pensamiento resignado, y  
una manera de considerar que nos hallamos  
por cierto tiempo en buena disposición física  
y que luego también nos iremos de viaje.*

JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ

Llegó el día y desperté temprano. Me dispuse para la cita como quien se apresta a podar la lesión de un miembro, y no volver a temer, como quien apaga la galería luminosa de un deseo. Las cuartillas engrosadas sobre la mesa me dieron cierta satisfacción. Enjuagué mi rostro, abrí la ventana. Cabe intentarlo nuevamente.

Tengo que lavar bien mis dientes, borrar cualquier amargura. Tengo que estar presentable, decente, casi prominente. Tengo que parecerme a la doctora, mujer a toda prueba, integral, tan femenina con sus brazaletes de Cartier (invalorables trofeos) y su boca majestuosa, reluciente de labial fucsia profundo. Tengo que desafiar e inspirar respeto como si fuera yo y no ella, quien gesticulara los complejos tics que tras un escritorio adoptan la mayoría de los mortales. Es mucho el esfuerzo. Debo afianzar las garras de mi astucia, afinar los termómetros de la confianza. Debo ser sobria, paciente. Transparente. Debo parecerme a ella, enamorarla, convencerla.

La falda con bolero es el atuendo adecuado. Uno no puede andar exhibiendo cosas por allí, buscando cosas, sintiendo cosas, uno es un estudioso no un bonchón. Tenemos que mantener la imagen, son sus exigencias.

Cada vez me gustan menos los saludables. Terminan por ser jueces, un pasaporte requerido, papeles de su brumoso acuerdo con la felicidad. Yo trataré. La pureza —siempre le digo a mi hermano— no lleva a ninguna parte y yo quiero irme, necesito hacerlo. Debo ser puntual, cabe una mínima esperanza, el incierto señuelo que alivia el mañana.

Las dinámicas estructuras del edificio sede, su paisaje, me llenan de una vaga intranquilidad. Puede ser que ahora, tras, de pronto, me digan: “Según lo acordado y habiendo cumplido con todos y cada uno de los requisitos, a partir de la próxima semana, usted, puede disponer de su beca”; estamparía mi firma en el ansiado convenio y sería una promesa para el país y para mí mismo, ¡Cómo empalagan las frases felices!

Espero. Me anuncio y espero.

Son cómodas las butacas de la recepción, aunque con el tiempo mi cuerpo se resiste a su forma. Cinco cigarillos en media hora. Toso. Si al menos pudiera tomar un café y leer el periódico, ausentarme por un momento de esta terrible opresión, de esta inútil expectativa... No debo caer en la crudeza. Me esfuerzo por recordar lo pertinente, su apariencia, sus gustos —los de la doctora, se entiende. No vengo recomendada por nadie, a pesar de, y lo admito públicamente, haber bregado por conseguir esa prebenda, pero la dicha de lo social es un néctar que requiere fatigosas excursiones: no soy deportista.

Son las diez y tras pasear el papelito de la cita por varios departamentos, pues a la doctora le es imposible atenderme: solicita, discute cuestiones presupuestarias con el director, me reciben. La desatenta indicación de la recepcionista me extravía por una serie de pasillos sin clausura, hasta que consigo la puerta abierta para una explicación. La licenciada es un simple vocero de cuestiones desagradables, lo adiviné en los rasgos tensos y definitivos de su rostro. No hay excepción, la austeridad

es impenetrable (para los insignificantes). La cultura no ha sido beneficiosa, rentable para el país, Se ha vendido un número suficiente de "sonoroestudio" para fundar una empresa. ¿Quién puede esperar utilidad de mi oficio si apenas me sostiene un alambre en los campos saludables? Pero yo merecía una oportunidad (ellos mismos lo aprobaron en su momento) aunque no fuera inmediata, Comprendo la espera, es la relación pautaada entre el que pide y su dador, pero abolir una beca otorgada antes de su vencimiento, es casi una agresión física.

¡Ay! Me duele la espalda. Podía ser el próximo año, no soy exigente, o dentro de dos. Mañana yo hubiese podido volver a intentarlo. Pero, no. Ni siquiera merezco la franqueza de su argumento. Aún recuerdo a la licenciada, su rostro servil y confuso que justificaba argucias incomprensibles, pero irreversibles. Nada podía hacer yo, media, común, gente como todos. No pude quedar siquiera como la sombría aprobación de un archivo. No debe haber memoria de lo incumplido, de la falta. No supieron cómo decirme que ahora no se puede ni más nunca, que tendrá, desde un principio, volver a hilar la interminable cadena de mi aplicación, que no fueron nada los cinco mil bolívares gastados en los minuciosos exámenes médicos, en las costosas traducciones oficiales, en las compulsivas estampillas del correo. No quedará nada, absolutamente nada de lo que en un momento fue la esperanza, así lo establece la sospechosa cláusula 21.

Cómo dividir el tiempo del día, cómo poner nuevamente los sentidos en orden. Cómo recordarles a mis enemigos que las palabras, que todas mis palabras no dicen un coño de mí. Cómo volver a la escueta presancia de este día de trabajo, a las formas disminuidas de la ferocidad. Se inicia así, la carrera de los deseos, de sus objetos. Y a pesar de todo me siento bien, aún me quedan por visitar la indulgencia de las embajadas, la selva del crédito educativo, las refinadas estructuras de una bolsa de trabajo... Y poder sacudir el mantel de

mi padre sin contar sus migajas. Poder acusar un rostro nuevo contra el horizonte. Cómo poder, si uno se queda aquí cuando no hay nada más, cuando ya se ha descubierto la deslealtad del que ansía.

CARACAS, 5 DE AGOSTO DE 1984.

## MONOLOGO DEL INÚTIL

*El mundo de la literatura, el mundo de la  
impotencia, el mundo de los semilúcidos,  
entre la fuerza y la debilidad.*

IONESCO, DIARIO

Lo tenía pensado, hecho, sólo faltaba revisar, dar los toques finales. Los toques estéticos (complacientes). Pero no puedo, y a decir verdad más que toques serían reformulaciones estructurales. Trabajo, mucho trabajo, y eso que la idea, las notas del cuaderno, el sentido latente, eran prometedores. Para trabajar un texto debe conservarse la impresión de su motivo (que he olvidado), la herida fresca (se ha secado), pulsando el centro del momento en que mi cuerpo (enfática, adolescentemente) se dispone a la escritura. El cuadro es demodé, agonizante.

He pensado que debería escribir otras cosas, he pensado que debería dejar de escribir absolutamente, pero ya no puedo —lo siento— no sé hacer otra cosa, Por eso sigo, intento. Trato porque no queda más remedio, porque ya no es una decisión sino el dominio de un estado que poco a poco ha venido a formar parte de mi rutina, de los hábitos que permiten ejercer la convicción de estar vivo, del espacio dedicado a suplir nuestras necesidades. ¿Querré decir que esto (escribir, digo) es una necesidad? Ni siquiera. La necesidad proclama una satisfacción posible, cercana: la mousse de limón que hice anoche, puedo decir —no sin temor a fastidiarlos— que me perpetuó en el tiempo, reconcilié el atado de vestigios que arrastro, lo dejé todo y estaba viva sin ninguna duda, sin reclamos, sin vicio. Viva como quien descubre la canción que alaba los instintos:

...lo mejor de mi ser está agarrado a mis huesos...<sup>53</sup>

Cuando un texto se prolonga hay que ser coherentes. Estas cuartillas claman un sentido, una proposición, un punto de vista, algo debe transcurrir. Entonces abro un libro, otro, recorro el subrayado nervioso de una antigua lectura, contemplo el genio y casi desisto.

—Un trago, por favor.

Es demasiado, pero es el único vehículo del que dispongo para enfrentar la malla insoluble que desacomoda mis gestos, los estrecha, los reprueba. Insisto, especialmente en las noches, la soledad es imperturbable y, a veces, logro escucharme. Reducida a mi sino enfermo, en la porosa materia del impedimento, recobro el paisaje donde todo comienza. Los lustros naranja de tu boca, la ciega de tu tierra, el alimento de tu cuerpo. Recupero la vida, sigo, permanezco. Más no es suficiente, pronto desaparece, por eso no he dejado de auxiliar al amolador, al logro tenso de sus cuchillas. “Soy un mártir que aspira a convertirse en verdugo”<sup>54</sup>. Tras la muda perversión de los flagelantes, veo. Fuerzo una imagen, los bordes de mi paisaje, su incierta geografía, la pobreza de mis instrumentos...

Voy por agua, siempre Voy por agua cuando estoy a punto de decir algo. Regreso (¿qué más podría hacer?). Se inicia el suplicio. La estúpida figura mira en el aire los espectros que se despiden. Ahora cuando prácticamente había logrado vencer el miedo, la frialdad de sus pasillos. Yo que con cierta obsesión busco un tema, la dicha de un argumento, termino hablando, lánguidamente, de mi derrota.

Soy ineficiente, es obvio y me imagino que a nadie le importa. Pero puedo citar algunos párrafos, recurrir a

<sup>53</sup> Walt Whitman, *Canto a mí mismo*. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires: 1950, p. 56.

<sup>54</sup> Eugenio Ionesco, *Diario II*. Ediciones Guadarrama, Madrid: 1969, p. 73.

la complacencia de lo literario para cumplir la ilusión y pagar el tributo de mi productividad, para el alivio de la voluntad reclama la obra (nunca dejo de ufanarme). A veces puedo. Otras descanso entre los escombros dilatados de mi habitación, recurro a la agonía para justificar mi inercia, mi incapacidad. No he descubierto los caminos luminosos de la soberbia. Las hábiles notas del canto pagano. La fuerza del guerrero que ilumina mi ascendente y traduce el tormento “a una lengua nueva”.<sup>55</sup>

Ciertamente no aspiro a tanto, o quizá sí lo desee, pero soy pesimista, conozco bien el peso de mis amarras, el bozal que impone la ira, los animales de muerte que inundan mis espejos. ¿Cómo vencer el pudor, el asco que tengo de mis demonios? ¿Cómo librar hasta el vértigo la batalla? ¿Cómo olvidarme?

La mirada se pierde vacuamente. Se extingue el muro donde acostar la impotencia. “Lo dejas hasta aquí”. Termino con los monólogos. Hablar consigo mismo no es saludable. (No quiero dejar de pertenecer a la norma: no me autoabastezco). Sumidos en el caos de los lamentos no hacemos nada... y por hoy es suficiente.

Son las cuatro de la madrugada y el rostro aterrado de madre me desocupa. “Está temblando” —exclama—. Rápidamente entro en la bata corroída y, ansioso, busco el refugio. Regodearme en el desastre como fantasía, es admitible. Riesgoso: el fastidio y el patetismo soplan su aliento ácido sobre las palabras que domino escasamente. Me preservo, aun creo en la miseria de estar vivo, estoy vivo. Sonríe ampliamente. Hace calor, amanece. El sol, pobremente, siembra la esperanza de que alguna vez logre mi historia.

---

<sup>55</sup> W. Whitman, *Op. cit.*, p. 57.

## LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA TIENE MÁS DE CIENT AÑOS

*No es el fin... es el comienzo. ¿No es verdad  
Os pregunto a todos los que me escucháis. Ataudes  
como éste son prueba de la inmortalidad.*

VÍCTOR HUGO, ORACIÓN FÚNEBRE

Dore Ahston recupera La Fábula del Arte Moderno. Descubre en La obra maestra desconocida de Balzac, la premonición de los síntomas fundamentales de la modernidad. Nosotros pretendemos demostrar (o más bien, denunciar) su agonía.

La historia de *La obra maestra desconocida* nos brinda un personaje que prematuramente encarna la dolencia del artista moderno. Es Frenhofer, un pintor de prestigio, de exactitudes, atormentado, sin embargo, por el deseo de fundirse en un estado superior y atrapar en su obra, lo absoluto, la verdad. El pato salvaje de Virginia Woolf. Diez años de labor en la “Belle Noiseuse” y aún la siente inacabada. “El mar siempre recomienza” —decía Valery. Pero el destino le depara conocer a la dama, a la belleza sublime que esperaba, se da la revelación y concluye su obra. Al fin pue de enseñarle el retrato a sus amigos, Poussin y Porbus. Pero reconoce en esos rostros sorprendidos, su derrota. Para ellos Frenhoter ha terminado por negarse, por destruir su obra.

Este gesto, que perversamente recorre el arte moderno, ha llegado, a mi parecer, a su extinción. Ese absoluto, esa visión inaprehensible, ese costado de la verdad, se ha convertido en un espectro inofensivo: han llenado su misterio de palabras, de exclamaciones, de teorías. Reducido, es un pretexto para elucubrar en la imposibilidad de la escritura

y escribir (¡Otra vez!) sobre la insuficiencia de la palabra. No niego la existencia del dilema, niego el tema. Hemos convertido el libro (que los griegos, sabiamente, concebían como sucedáneo de la palabra oral) en un espacio de abstracciones, de piruetas metafísicas. Es comprensible; para atajar lo absoluto se volvió cada vez más necesario la trasgresión y su consecuente crisis. La crítica como forma se propuso a toda creación. La modernidad no se dirigía a la realidad real de cada hombre, sino a la realidad ideal de la sociedad y de la especie. De allí su prolongada compar-sa de generaciones, de grupos, definiciones y manifiestos como evangelios en pos de una sentencia.

No es propio de lo humano poseer el estridente fulgor de la verdad. A veces, se revela en un instante, pero quiere ser un poema y no parte del hombre que lo escribe. Ese sujeto es tan sólo un tránsito, el tamiz de un discurso cifrado en la memoria. Luego viene la artesanía, la rudimentaria traducción de esa experiencia, y esos oficios menores sí son del hombre. Quiten esas caras de demiurgos, de elegidos.

El hombre “no es un Dios pequeño” como quería Huidobro. No participa de la sustancia divina, y si lo hace (no podemos negar la magia) es por momentos. Todo el resto de su tiempo es la vida, anónimo, sin lacónismos, fumando más bien. Esa es su historia, la única que puede contar.

El cristianismo esgrime la eternidad para evadir la muerte. La modernidad inventa el futuro. Pero se descubre la trampa, la inconsistencia de un juego llamado progreso. El cambio, por su exceso, por su febril reincidencia, no es más que una pasión de mismidad. La historia no es lineal. La muerte se hace presente, El hoy se nos impone. Hasta los políticos han desistido de sus utopías universales, y se resignan a hacer “habitable el presente”.<sup>56</sup> Un gran marcador rojo subraya la realidad

<sup>56</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Editorial Seix Barral. Barcelona-España: 1974, p. 195.

del aquí, del cuerpo, del hombre. De alguna manera y forzados por la circunstancia, hemos tenido que admitir el caos y el devenir. La pluralidad ha corrompido nuestros conceptos.

La búsqueda está abierta desde la ansiedad “o el fanatismo de lo peor” —como diría Cioran. No es hora de ser solemnes, poetas tan inocuos, tan inacabados. No hace falta tener razón: ya sabemos que un “sí” termina por negarse.

La imagen del poeta divinizada, lo aparta de la realidad: su vida, su tiempo. Por tender a la abstracción, su función: el canto a los otros o de los otros o contra los otros, es decir él mismo, no surte efecto. Ha sustituido la palabra, las palabras del mundo por un discurso codificado sobre el vacío.

Retiremos los vestigios, contemplemos las ruinas intensas que nos rodean. “Vivimos el fin de la idea del arte moderno”.

Balzac muere el 18 de agosto, su sepelio fue el 22. Víctor Hugo cantó sus restos. Su obra contiene, en este relato, la historia sucinta de la modernidad. Después de 133 años bien podemos inventar otro estigma para el artista, otra obsesión. El experimento de sí mismo, todo su tiempo, su rutina, su paisaje. Y acaso termine por reconciliarse con la mirada de la especie, con las imágenes de su memoria, con ese continente de símbolos que lo habita y, seguramente, no ha olvidado.

CARACAS, 4 DE SEPTIEMBRE DE 1983.

## ÍNDICE

|                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Escribir es una cosa que le ocurre a uno como amar o morir. Conversación con Stefania Mosca y Enrique Hernández D'Jesús</i> | 5  |
| La mueca de la vida                                                                                                            | 23 |
| No siempre es una facultad aproximarse                                                                                         | 27 |
| Arduas cuestiones                                                                                                              | 31 |
| De las bestias y los bestiarios                                                                                                | 36 |
| El viaje                                                                                                                       | 40 |
| Más allá del horizonte                                                                                                         | 44 |
| El espacio de la memoria                                                                                                       | 47 |
| La muerte debe padecerse solo una vez                                                                                          | 52 |
| La última estrella                                                                                                             | 55 |
| La otra palabra                                                                                                                | 60 |
| Historia de muerte                                                                                                             | 63 |
| El secreto de Montaigne                                                                                                        | 67 |
| La biografía: una cruel exigencia                                                                                              | 73 |
| Liscano en la memoria                                                                                                          | 77 |
| Formas del despecho                                                                                                            | 81 |
| Terror como un beso                                                                                                            | 84 |
| Melville sin Moby Dick                                                                                                         | 87 |
| Un modelo de nobleza                                                                                                           | 90 |
| Dunsany, el vago rumor de un nombre                                                                                            | 93 |

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| Papini, una extraña forma de la esperanza          | 96  |
| Con el diablo al lado                              | 99  |
| Una fábula de la historia                          | 103 |
| Una huella, el albatros                            | 106 |
| De la escritura                                    | 110 |
| <i>Week-end</i>                                    | 113 |
| El seductor eunuco                                 | 117 |
| El inseguro                                        | 120 |
| Cavilaciones de un aspirante                       | 123 |
| Monologo del inútil                                | 127 |
| La obra maestra desconocida tiene más de cien años | 130 |

## **Próximos títulos de esta colección**

— *Jorge Luis Borges: utopía y realidad*

— *Seres cotidianos*

— *La última cena*

— *Banales*

— *Mi pequeño mundo*

— *Cuadernillo Nro. 69*

— *Maternidad*

— *El Circo de Ferdinand*

República Bolivariana de Venezuela  
Caracas, julio de 2022